

الرومانتيكية مآلهها ومآعليها

مختارات من جمع
روبرت جلكنز
وجيرالد إنسكو

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود

مراجعة
أحمد خاكي



المكتبة العربية

الرومانتيكية
مآلها وما عليها

الرومانتيكية مآلها ومآ عليها

مختارات من جمع

روبرت جلكنز
وجيرالد إنسكو

ترجمة

د. أحمد حمدي محمود

مراجعة

أحمد خاكي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

الاخراج الفنى

زهور السلام شاكر سعيد

إهداء

الى الدكتور ثابت الفندى

أستاذى الجليل وصديقى العزيز الذى أشرف
على رسالتى ((الفلسفة الرومانتيكية والقيم
الجمالية)) ♦

مقدمة

كان في نيتي ان اكتب تمهيدا مسهبا لكتاب الرومانتيكية الذي صنفه روبرت جلكنر وجيرالد انسكو ، بعد ان اختارنا افضل ما كتب عن الرومانتيكية باللغة الانجليزية فيما يقرب من المائة عام . وقد ايد الأستاذ الكبير احمد خاكي مراجع الكتاب ، متعه الله بالصحة والعافية هذه الفكرة .

ولكنني بعد ان راجعت تجارب طبع الكتاب بعد خمس عشرة سنة من الانتهاء منه ، أيقنت ان اية اضافة قد تسبى الى الكتاب اكثر مما تحسن اليه .

وقد يصح ان اتحدث في هذا التمهيد عن بعض مسائل على هامش موضوع الكتاب ، وأولها تطلعي ان تكون هذه الدراسة المتنوعة الجامعة ذات تقع لمن يكثرون الكلام عن الرومانتيكية ، بل وينعتون بعض أدبائنا من المحدثين وحتى من القدامى بهذا الاسم ، وغالبا تفهم الرومانتيكية على انها اسراف في العاطفية ، كما يبين من وصفنا للقصص والروايات التي ترجمت في بداية القرن وظننا انها من أمهات الأدب الرومانتيكى العالمى ونسبنا الى بعضها كماجدولين مثلا أهمية تفوق قدرها الحقيقى ، لأنها من سقط متاع الأدب الفرنسى ، واغلب المثقفين الفرنسيين لم يسمعوها عن مؤلفها الفونس كار ، الذى كان من فرسان الاثارة في بعض المجلات الفرنسية ، والنموذج الثانى هو « آلام فرتر » لجوته الذى ابتعدت ترجمته كثيرا عن أصله الذى يمثل مرضا أصيب به الشباب الأوربى في النصف الثانى من القرن الثامن عشر أبان ما يدعى بحركة الانتفاضة العاصفة « Sturm und Drang » التى سبقت الحركة الرومانتيكية بألمانيا واختلفت عنها في أشياء كثيرة . اذ كانت تسعى لبلوغ المحال ، وتحث الشباب على الوقوع في غراميات مستحيلة ، كما حدث في فرتر ، ولكن كل هذه المعانى قد اختفت وراء أسلوب بليغ يعيدنا الى عهد ابن العميد وابن المقفع .

والأمر بالمثل في حالة الشعر ، فلقد أطلقنا اسم الرومانتيكية على بعض المدارس ، وفي مقدمتها مدرسة أبولو الشهيرة ، وتوهمنا وجود أوجه شبه بين شعراء كشيلى وبين شعرائنا العرب . كل هذا لأنه ألف ديوانا سماه ثورة الإسلام The Revolt of Islam (١٨١٨) لعله نشد فيه الغرابة وحدها .

وانعكست اساءة فهم معنى الرومانتيكية في مسألة هامة وهي إعادة تسمية الرومانتيكية بالرومانسية نسبة الى رومانس . وعندما نطلع على الحركة الرومانتيكية وندرسها دراسة فاحصة سيتبين لنا ان تيار الولع بالرومانس او مغامرات القرون الوسطى لم يمثل اثر من تيار واهن من تيارات الرومانتيكية العديدة ، واذا صلح هذا المصطلح في عالم الأدب فانه لن يصلح بتاتا في نواح مثل الفلسفة والتاريخ، وحتى في الموسيقى ، واذا ناسب انجلترا ، فانه لن يناسب فرنسا او اسبانيا او ايطاليا على الاطلاق .

ولو افترضنا ان كتابا عربيا ذكرت فيه كلمة « رومانسية » ترجم الى لغة اوربية ، فأغلب الظن ان هذه الكلمة ستترجم حين ذاك الى رومانسك وليس الى رومانتيكية . واننى احيل القارئ الى مقال هام للمفكر الأمريكى لوفجوى ضمن المقالات المترجمة ، لأنه يبين الأخطاء الناجمة عن اساءة تسمية الحركات الفنية ، ومن ثم فمن الواجب حتى لا يساء فهم الرومانتيكية ان يبقى المصطلح الأجنبى على حاله دون تغيير ، كما فعلنا عند ترجمة أسماء الحركات الفنية الكبرى كالباروك والروكوكو والسيرالية ... الخ . تصوروا لو أن انسانا ترجم « السيرالية » الى « ما فوق الواقعية » هل يفهمه أحد . ان هذه الأسماء تبقى في جميع اللغات بلا ترجمة ، ولم يكن الانجليز عاجزين عن ترجمة كلمة « رينسانس » الفرنسية الى مقابلها الانجليزى rebirth ، ولكنهم عزفوا عن ذلك حرصا على الأمانة ، ووجوب احترام المسميات العالمية ، مهما كانت حافلة بالأخطاء ، أى أنها تعامل نفس معاملة أسماء الأعلام .

لا بأس اذن من بقاء كلمة « رومانسية » ما دامت قد نجحت حتى في لغتنا الدارجة في الدلالة عن معانى العاطفية والغرامية والفكرية والخيالية والوهمية ، أى كل ما ينسب الى كلمة « رومانس » ،

وما دام الأدباء يميلون اليها لعدوبة جرسها ورقته ، على أن لا نخلط بينها وبين كلمة رومانتيكية التي أصبح لها معنى علمي محدد وهو الحركة الفكرية والفنية والأدبية التي عرفتها أوربا زهاء مائة سنة من أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ولا يجوز علميا تحويلها ، أو تعريبها ، أو نسبتها الى أجيال وأفراد بعيدين عنها .

وكما ذكر المصنفان : لقد ركزا الاختيار على ناحية الرومانتيكية في الأدب بوجه عام ، وعلى الأدب الانجليزي بخاصة . وبقيت مجالات كثيرة لم يرد ذكرها في المختارات . ويكفي أن نذكر أن الثورة الفرنسية ذاتها قد اعتبرت عند بعض المؤرخين مظهرا من مظاهر الرومانتيكية . وعلى هذا فاننا ما زلنا بحاجة الى العديد من المؤلفات أو المترجمات في الرومانتيكية ، لكي نعرف دورها في الفلسفة والفن التشكيلي والموسيقى التي يقال انها كلها رومانتيكية .

احمد حمدي محمود

تمثل هذه المجموعة من المقالات والمقتطفات أول محاولة للجمع بين الأقوال الكلاسيكية - من والتر باتر حتى الحاضر - في موضوع الرومانتيكية بعامة ، وطبيعة الحركة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة . واستلزمت هذه الغاية استبعاد عدد من المقالات الممتازة التي تناولت الكتاب كأفراد ، بعد تفضيل تلك التي تركزت على تعريف الحركة في جملتها ، وعلى تقديرها وتقديرها ، أو على الدفاع عن مثلها ، وجمالياتها ، وأسلوبها . وكان الاختيار شاقا ، حتى بالنسبة لهذه الغاية ، لأن هناك دراسات ممتازة عديدة منشورة ، كلها تشهد باستمرار حيوية الموضوع ، والحاحه . وتعكس المقالات المتضمنة - بالإضافة الى ذلك - غايتين أخريين : الأولى - ذكر أكبر قدر مستطاع من وجهات النظر الخاصة بالمشكلة ، مع تجنب أى تكرار بلا موجب للنظرات النقدية أو العقائدية . الثانية - الكلام عن فسحة زمنية متسعة بقدر الامكان حتى يتبين ما فى هذه البقعة الجرداء ظاهريا من الأفكار والمعتقدات المتصارعة (ولعل بعضها يؤدى بالضرورة الى نهايات نقدية وفكرية مسدودة) من اتجاه تقدمى واضح يمكن لمحه ، دليلا على بدء بزوغ بشائر نظام وسط الفوضى . فمن بين وجوه الاختلاف الواسعة بين الباحثين والنقاد ، تبزغ الى عالم الضوء فكرة يشترك فيها الجميع ، أى اتفاق عام فى تعريف ما هى الرومانتيكية الآن (وكيف كانت) ، ومدى صحة المصطلح ، ونفعه لمؤرخ الأدب ، وكذلك للناقد الباحث والدارس .

بطبيعة الحال ، أن هذا لا يعنى تحول كل الساخطين عليها الآن الى مؤمنين بها - فعلى سبيل المثال ليس من السهل اخماد أصوات « بابيت » و « بروكس » و « ليفيس » و « لوكاس » و « اليوت » . والحق أن علينا أن نحبد الاستماع الى هذه الأصوات جهيرة واضحة - وإلى غيرها من الأصوات المماثلة . فشدة الهجوم

اعتراف ضمنى بقوة المهاجم . ويزداد الموضوع وضوحا بفضل المناقشات ، ويستقر - فيما يبدو - نتيجة لما يحدثه المعسكران المتعارضان من توازن .

لعل استمرار الاهتمام بالرومانتيكية سبب كاف لتبرير ظهور مثل هذه المجموعة من المختارات ، وإن كنا نعتقد فى وجود سبب أبعد من ذلك . فالدراسة الحديثة للرومانتيكية - مثل أية دراسة فى أى ميدان آخر من ميادين أبحاث البشر - مبنية على الماضى ، وتستمد الكثير من نقاطها ، واتجاهاتها ، من المحاولات السالفة للفهم . وفى نفس الوقت ، يعد تقدم الجدل ، بل وشططه ، جزءا لا يتجزأ من تاريخ النقد . فهو نابع من الرومانتيكيين أنفسهم ، ويفصح عن نفسه فى نزعة « باتر » الجمالية والاتجاه الأخلاقى الإنسانى الجديد ، و « حركة النقد الجديد » ، وهلم جرا . ويكاد حكم « كلينث بروكس » القاطع باستبعاد الرومانتيكيين من « التراث التقليدى » أن يكون قد جاء رغم مقصد بروكس ، تذكرة قوية بحاجة النقد الأدبى الى الانتباه ، بعد نفور الكثيرين من الأساتذة من متابعته ، مكتفين بما رضعوه من النقد من « وارين » و « بروكس » و « تيت » ورشاردز وآخرين . والقول بأن أرجاع العمل الأدبى الى عصر ما يسىء الى العمل ، ليس مماثلا للقول بعدم انتساب العمل الى مكان وزمان . ويستحق الانتباه ما قاله كيتس بوصفه شاعرا « من المنتمين الى الحركة الرومانتيكية » الى جوار ما قاله كشاعر . ولو أردنا فهم انجازته فى جملة كموضوع جمالى وموضوع تاريخى معا ، فاننا سنحتاج الى مصطلحات تحقق المعنى ، والى تعريف راسخ ، اذ تبين الأفكار والاتجاهات والنظرات المتضمنة فى هذه المقالات ، بوضوح ، مدى تعقد الرومانتيكية وابتعاد ما تصبو اليه ، وربما أيضا ، مدى خطورة استعمال المصطلح ، بلا دقة أو تمييز .

وهكذا تعد هذه المجموعة مكملًا هاما لكل الدراسات التى تتناول - ولو بطريقة عابرة - العصر الرومانتيكى . وسوف يكشف دارسو العصر الرومانتيكى فى النظرات البعيدة الاختلاف ، التى تضمنتها المقالات المتضمنة هنا ، والتى بدت فى صورة « دعوى » و « نقيض دعوى » يحاولان التواءم فى بطن لتكوين « فكرة مؤتلفة » ، ما اعتقدنا أنه ضرورى لكل دراسة ذات بال لأدب أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . وفى هذا المقام علينا أن نشير أيضا الى أن المقالات

المتضمنة تمثل سبعة ميادين متفرقة للمناقشة - كل منها يكمل الآخر ويتداخل معه بطبيعة الحال ، وان كان كل منها يصف ميدانا ثانويا من ميادين الصراع ، ومن وجهات النظر المختلفة :

١ - لمعرفة النزاع الكلاسيكي الرومانتيكي ، انظر بوجه خاص الى مقالات « أبر كرومبي » و « جريرسون » و « هولم » و « باتر » و « فاسرمان » و « ويليك » .

٢ - وعليك ان تركز على ما قاله « بايت » و « برنباوم » و « فوسيت » و « لوكاس » فيما يتعلق بالخلاف حول النزعة الانسانية الجديدة . وبهذه المناسبة ، ينبغي ان يلاحظ تأثير تعقيبات « ت.س. اليوت » - المتناثرة في عدة مواضع عن الرومانتيكيين - على ما حدث من تحول في موقف انصار النزعة الانسانية الجديدة .

٣ - الموقف النقدي الجديد ، ويمثله هنا « بروكس » و « هولم » ، ويهاجمه فوجل .

٤ - وانظر بوجه خاص الى مقالات « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « لوفجوى » و « بيكهام » و « فاسرمان » و « ويليك » ، لمعرفة قيمة المعانى والمصطلحات المستخدمة هنا لمؤرخ الأدب .

٥ - جاء الحديث عن الأسلوب - أو بعبارة اصح ما سماه فاسرمان « بتراكيب » أو انساق الشعر الرومانتيكي في مقالات « أبر كرومبي » و « بروكس » و « فوكس » و « جيرار » و « هولم » ، و « فاسرمان » بخاصة .

٦ - يطلع على مقالات « بيرجام » و « كودويل » و « كومفورت » و « ريد » ، فيما يتعلق بالمتضمنات الاجتماعية والسياسية الكامنة في الرومانتيكية .

٧ - أما اصح التعاريف ، فيطلع عليها بوجه خاص عند أبر كرومبي و « برنباوم » و « فيرتشايلد » و « بيكهام » و « سبندر » .

استبعدنا أشياء عديدة بالضرورة . فلم يسمح المكان للاستشهاد بما قاله مور P.E. More في انحراف الرومانتيكية The Drift

of Romanticism ، واليوت T.S. Eliot في « فائدة الشعر وفائدة النقد » « The Use of Poetry & the Use of Criticism » « ليفيس » في « إعادة التقويم » Revaluation و « باورا » في « الخيال الرومانتيكي » The Romantic Imagination أو دفاع « بوتل » عن شيللى في RMLA (١٩٥٢) ، أو مقال سير آرثر كويلر كوش المتمع في دراسات عن الألب (المجموعة الأولى) أو مقال « بورجيز » عن الرومانتيكية في موسوعة العلوم الاجتماعية ، و « أبرام » في المرأة والمصباح The Mirror and the Lamp وماريو براز في أوجاع الرومانتيكية The Romantic Agony « وبيت » W.Y. Bate في « من الكلاسيكية الى الرومانتيكية » From Classic to Romantic وجوزفين ميلز في « عصور وأنماط في الشعر الانجليزي » ، Eras and modes in English Poetry وجاك بارزان في الرومانتيكية والانا الحديثة Romanticism & the Modern Ego مع الاكتفاء بذكر القليل . وبالإضافة ، فلقد استبعدنا من العديد من المقالات الأجزاء التي لا ترتبط ارتباطا مباشرا بنقطة البحث الأساسية الخاصة بالرومانتيكية الانجليزية ، أو التي تركزت أساسا على ضرب الأمثلة (واشير الى كل هذه المحذوفات بنقاط دالة على الحذف) . من المحتمل أن تكون قد أسأتنا في بعض الحالات الى النظرة الشاملة للمؤلف ، وان كنا متيقنين بأننا لم نسيء الى نظراته الأساسية ، أو أحدثنا أي تمزيق غير مناسب فيها . ويتحتم بطبيعة الحال تشجيع القارئ على الرجوع للأصل . ولقد سمحنا لأنفسنا كذلك بحذف الكثير من حواشي الأصل ، ويرجع ذلك أيضا الى ضيق المكان ، وكى يركز القارئ انتباهه على الموضوع ذاته . أما الملاحظات التي استبقيت فمحصورة . وكل نجمة استعملت من قبيل الإشارة تنسب إلينا .

أما آخر ما قمنا به من حذف ، فكان خاصا بكل المادة التي تتناول الرومانتيكية خارج بريطانيا على وجه التقريب ، والتي تعد كما أثبت الأستاذ ويليك في مقاله الذي ظهر في جزءين في الألب المقارن مرتبطة ارتباطا وثيقا ومتوافقا مع الرومانتيكية الانجليزية . وكنا قد صممنا في الأصل على تضمين بعض مقالات أساسية لهذه الرومانتيكيات، ولكن سرعان ما اتضح لنا أن تناول الرومانتيكيات الفرنسية والجرمانية والابطالية بقدر منصف متساو سيحتاج الى مجموعة مستقلة من المقالات .

حدث تعديل غير ملحوظ في تهجي الكلمات واستعمالها عندما دعت الحاجة الى توحيدها في الكتاب . كما كتبت الفقرات والعبارات المأخوذة من لغات اجنبية بحروف مائلة .

ينبغي ان نتوجه بالشكر والعرفان لكل من « باسيلوس » و « ج فلينت بوردي » ومكتبة جامعة ولاية واين وموظفيها المثابرين ووليم بيرينباوم ومدرسة خريجي جامعة ولاية واين وبول أوكونيل من دار نشر برنتيس هول ، لما قدموا من نصائح ومشورة وتشجيع . ولكن علينا فوق كل شيء ان تؤكد اعترافنا بفضل الناشرين والمجلات الممثلة هنا وناشريها ، لسماحهم باعادة طبع مواد قيمة ، وللمؤلفين الذين ساعدت آراؤهم النقدية النيرة على القاء ضوء على هذه البقعة الساحرة - وان شابها الغموض - من تاريخ الأدب .

روبرت جليكنر

جيرالد اتسكو

والتر باتر

حاشية

عن الكلاسيكى والرومانتيكى

على الرغم من تعرض كلمتى « كلاسيكية » و « رومانتيكية » كالعديد من التعابير النقدية الأخرى لاساءة استخدام من قاموا بفهمها فهما مهوشا او فهما مطلقا ، الا انهما يدلان على اتجاهين حقيقيين فى تاريخ الفن والأدب . وعند المغالاة فى التعبير عن تعارض أعظم مما هو قائم بالفعل بين هذين الاتجاهين ، فانهما قد نزعا أحيانا الى قسمة المتذوقين الى معسكرين متقابلين . على أن هذا التعارض يتلاشى فى « عالم الجمال » الذى تقوم بانشائه على الدوام الأرواح الخلاقة فى كل الأجيال - أى الفنانون وأولئك الذين قاموا بتناول الحياة بروح الفن - لانعاش الروح الانسانية . ويلجأ مفسر هذا « العالم الجميل » أى الناقد الجمالى الحق ، الى هذه التسمية عندما تساعده على النفاذ فى فرائد الموضوعات التى يتناولها . ولقد استقر الراى على دلالة كلمة « كلاسيكى » على الأدب المحدد على خير وجه وعلى المجموعات المحددة على خير وجه فى الفن ، وأصبح معناها غير خاف بلا جدال . الا أنه كثيرا ما يستعملها بمعنى جامد ومدرسى محض ممتدحو كل ما هو عتيق معتاد ، على حساب ما هو مستحدث ، والنقاد الذين لم يكتشفوا لأنفسهم

Appreciations

(نيويورك - ماكملان ١٨٨٩) ص ٢٤١ - ٢٦١ .

١٧

(م ٢ - الرومانتيكية)

سحر أى عمل سواء اكان جديدا أم قديما ، والذين يقدرّون ما هو عتيق فى الفن والأدب ، لحواشيه ، وبوجه خاص ، لما أصبح يحيط به من قداسة تقليدية . انهم أولئك القوم الذين لا يمكن أن يشعروا بالفرحة بالفعل لاي فينوس طازجة ، تظهر فى البحر . وما يجعلهم يمتدحون فنون اليونان القديمة وروما القديمة هو توهمهم أنها قد تحولت الى شىء ثابت مألوف .

وكما استعملت كلمة « كلاسيكى » بمعنى مطلق للغاية ، ومن ثم بدت مضللة ، كذلك أحاط الغموض الشديد كلمة « رومانتيكى » ، واستعملت على أنحاء عشوائية مختلفة . والدعامة التى ارتكن إليها عند وصف سكوت بالكاتب الرومانتيكى هى اختلافه عن التقاليد الأدبية فى القرن الغابر ، وولعه بالمخاطرات الغريبة ، وقيامه بالبحث عنها فى العصور الوسطى . وبعد ذلك بوقت طويل ، أثمرت الروح الرومانتيكية فى قرية من قرى يوركشاير ثمرة أكثر تعبيرا بحق عن خصائص هذه الروح فى كتاب لفتاة صغيرة تدعى « اميلى برونسى » ، وكان ذلك فى رواية « مرتفعات واذرنج » ، وفى شخصيات هارتون ابرنشو وكاترين لينتون وهثكليف الذى فتح قبر كاترين بعد أن حطمه ثم حطم جزءا من تابوتها حتى يستطيع أن يستلقى بجوارها ، ويشعر بمشاركتها فى الموت . انها شخصيات عطفية الى أبعد حد ، وان كانت قد احيطت بخلفية رقيقة جميلة وارتفعت فوق منصة مرمرية تمثل هذه الروح ابلغ تمثيل . على أن الروح الرومانتيكية فى الواقع من الأسس الشابة الدائمة الوجود فى المزاج الفنى . وما خصائص الفكر والأسلوب التى قد تبين من هذه الأمثلة ، ومن ذلك استعمالات أخرى لكلمة رومانتيكى، الا علامات لمؤثر مستمر بعيد الأثر .

من هذا يتضح أنه على الرغم من أن كلمتى كلاسيكى ورومانتيكى قد اكتسبتا معنى يكاد يكون تقنيا للدلالة على بعض تطورات معينة صادفها الذوقان الألماني والفرنسى ، الا أن هذا المعنى لا يزيد عن أحد التعابير المختلفة المعبرة عن تعارض قديم يمكن اكتشاف آثار له منذ بدء تكون الفن الأوربى والأدب الأوربى . فمنذ بدأ تكون ما يشبه معيار الذوق فى هاتين الناحيتين ، بدأ بالضرورة التطلع عند أكثر عشاقهما لهفة يكشف عن نفسه فى الشوق لأفكار جديدة وموضوعات جديدة مثيرة للاهتمام وتعديلات جديدة فى الأسلوب . ومن هنا ظهر التعارض بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين فى تنمية الجمال ، بين انصار مبادئ الحرية

وأنصار الخضوع لسلطان ما ، وبالتالي بين أنصار القوة الحيوية ،
وأنصار الترتيب والنظام أو ما سماه اليونانيون باسم Koosmiotes

ناقش « سانت ييف » في الجزء الثالث من « احاديث الاثنين »
Causeries du Lundi مسألة المقصود بالكلاسيكية ؟ وكان
سانت ييف من أصلح القادرين على الإجابة عن هذا السؤال باعتباره
قد مر بأطوار مختلفة من التذوق . إذ كان في باكورة حياته من الأنصار
المتحمسين للمدرسة الرومانتيكية ، كما كان أيضا من أساطين ذلك النوع
في فلسفة الأدب ، المولع باكتشاف التقاليد الكامنة فيه ، وبالطريقة
التي تثبت بها الأطوار المختلفة من الفكر والعاطفة وجودها في خضم
التحولات المتعاقبة من جيل لآخر . وعلى هذا ، فقد اتجهت عنايته
الى الرحابة في تحديد معنى الكلاسيكية ، أو السخاء في تحديد معناها
أكثر مما هو معتاد مما جعله يبدو محاطا بهالة من الفخامة مفتقرا
الى التحديد (*) أو « عائما » على حد قوله . وعندما فعل ذلك فإنه قد
تمادى بأستاذية بارعة في الإشادة بخصائص التوازن والنقاء والرصانة
التي اختص بها الفن والأدب الكلاسيكي ، وسواء اتجهنا الى توسيع
معنى الكلاسيكية أو تضيقه ، فإننا نربط بين هذا المصطلح وبين الدعوة
الى التزام الحرص .

سحر ما هو كلاسيكي في الأدب والفن إذن هو سحر « الحدوتة »
المعروفة جيدا ، التي يمكننا رغم ذلك ، الاستماع اليها مرة تلو الأخرى ،
لأنها قد رويت ببراعة . فبالإضافة الى شكلها الفني بجماله المطلق ،
هناك سحر ما هو مألوف ورصانته . والحق ان هناك أوقانا يخفق
فيها هذا السحر في أحداث تأثيره على أرواحنا على الإطلاق ،
ولا ينجح في إثارتنا . قال ستندال : « الرومانتيكية هي الفن الذي يقدم
للناس الأعمال الأدبية التي تستطيع أحداث أكبر قدر مستطاع من
المتعة المناسبة لظروفهم العقلية وعاداتهم ومعتقداتهم . وعلى عكس ذلك ،
الكلاسيكية فهي تقدم لهم ما استطاع أحداث أكبر قدر مستطاع من
المتعة لأجدادهم » . من هذا يتضح أن كل تغير في العادات والمعتقدات
لن يحول دون استمرار ولع أفضلنا بذلك الجانب المجرد البحث - الجانب
الموسيقي - الذي يتميز به كل ما هو كلاسيكي في الأدب . فأننا نشعر
في أقل تقدير بالارتياح في حضرة ما استمتع به جدودنا . ان

(*) Grandiose et flottant.

« الكلاسيكى » يظهر لنا كممثل لكل ما هو رصين هادىء فى العصور الأخرى . وكما بينت مقاييس التجارب الطويلة ، انه على أى حال لن يكون مصدر كدر لنا على الإطلاق . واعتمد العنصر الكلاسيكى الجوهري فى الأدب الكلاسيكى عند اليونان وروما ، وكذلك فى كلاسيكيات القرن الماضى على خاصة الجمع بين النظام والجمال التى توافرت لديهم بحق بقدر واف . ويؤثر هذا العنصر فى بعض النفوس ، ويجعلها لا تمنع فى استبعاد أى عناصر أخرى .

وأساس الطابع الرومانتيكى فى الفن هو الغرابة التى تضاف الى الجمال ، ولما كانت رغبة الجمال عنصرا ثابتا فى كل تنظيم فنى ، لذا يعتمد المزاج الرومانتيكى على اضافة رغبة اشباع حب الاستطلاع الى رغبة الجمال ، ويحتل حب الاستطلاع والرغبة فى الجمال موقعا فى الفن يماثل موضعهما فى كل نقد صحيح . وعندما يضعف حب الاستطلاع عند شخص ما ، أو لا يتوافر له قدر كاف من التلهف للانطباعات الجديدة ، والمتع الجديدة ، فانه يميل الى زيادة تقدير الخصائص الأكاديمية ، والرضاء بالأنماط التقليدية أو المستهلكة ، بحليات راسين المملة ، وبخفة فن نحت اليونان فى أواخر عهدها ، الذى استمر الاعتقاد طويلا ، بأنه وحده الممثل الحق للفن الهليني . وهذا يعنى اغفال المواضع التى تجلت فيها عبقرية الطبيعة أو الفنان ، والاعتقاد بأن أكثر مبدعات الفن إثارة لا تزيد عن عوامل استفزاز . وعندما يحدث اسراف فى حب الاستطلاع لدى أى أمرىء ، وتطغى هذه الظاهرة على الرغبة فى الجمال ، هنا يميل المرء الى تقدير أعمال الفن اعتمادا على ما هو لا فنى فيها ، والى الاكتفاء بما هو مغالى فيه فى الفن ، وبمبدعات كبعض ما أنتجته المدرسة الرومانتيكية فى ألمانيا ، مع العجز عن التفرقة بأقل قدر من التردد بين ما هو رائع فى أدائه ، فى أدب جان بول ريشتر على سبيل المثال - وما لم يتحقق على خير وجه . وإذا وجب أن اذكر أمثلة لهذه الوجوه من النقص ، فلاذكرن أن « بوب » متمشيا مع عصر الأدب الذى ينتمى اليه ، كان لا يملك الا القليل من حب الاستطلاع ، ومن هنا ظهر على الدوام جانب من إثارة الملل فى تأثير أعماله ، رغم امتيازها . فاذا انتقلنا الى عصرنا ، قلنا ان بلزاك يمتلك قدرا زائدا من حب الاستطلاع ، الذى لم يتهدب بالقدر الكافى من رغبة الجمال .

غير انه مهما ظهر من زيف عند النقاد فى المقابلة بين هذين الاتجاهين ، أو مغالاة بينهم ، وعند الفنانين أنفسهم ، فانهما فى الواقع

اتجاهان فعالان على الدوام في الفن ، وفي تشكيله . وتميل الكفة قليلا في بعض الأحيان الى جانب ، وفي أحيان أخرى الى الجانب الآخر ، محدثة على التوالي ، تبعا لميل الكفة الى هذا الجانب أو ذاك مبدئين أو تقليدين في الفن والأدب ، بقدر مشاركتهما في روح الفن ، وإذا نجح الجمع بين الغرابة والجمال في ظروف صعبة معقدة ، وكان كاملا ، هنا يكون الجمال المترتب أخذا ساحرا للغاية . ومع حرص الروح الرومانتيكية على الجمال ، وعشقها له ، إلا أنها ترفضه ما لم يتحقق شرط الغرابة أولا . فهي ترغب في الحصول على جمال مرتبط على عناصر متباينة ، ومعتمد على « الخيميا » عميقة ، ومبادئ عويصة ، وعلى السحر القادر على انتزاعه حتى في أفزع المواقف . وربما بقيت آثار من المسخ ومن التباين كعنصر اضافي في التعبير يحيط بالسمو الذي تبلفه في النهاية . فروحها الملهبة المضطربة تفضل « القوة والحيوية » والغرابة أولا - في منظر صراخ الشجرة بعد انتزاع أوراقها ، أو جان فالجان (في البؤساء ليفيكتور هوجو) بعد أن أمضى سنوات طويلة في السجن ، وعند ريدجونتليت (بطل إحدى روايات والتر سكوت) ، أو منظر الرمال الهشة في Solway Moss وبعد ذلك يضاف الى هذه الغرابة قدر كبير من الحلاوة والجمال الذي يتوافق معها ، والذي يساعد على كبح جماحها . واعتقد سانت بيغ أن خصائص الكلاسيكية الحقبة ثلاث : الحيوية Energique والنظام dispos ، والنضارة Frais وقال في ذلك « ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسيكية هو قدمها ، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام » . وكانت الحيوية والنضارة والتنظيم في براعة وذكاء ، هي الخصائص التي تميز بها أفليكتور هوجو في بعض الشخصيات التي اكتملت فيها « الخيمية » كما ريوس وكوزيت في بعض مشاهد . وكذلك ما جاء في مستهل رواية عمال البحر Les Travailleurs de la Mer وعندما كتب « ديرشيت » اسم « جيليت » على الجليد في صباح يوم من أيام عيد الميلاد ، وإن كان هناك دائما ملامح ملحوظة من الغرابة أيضا .

العنصران الأساسيان اذن للروح الرومانتيكية هما حب الاستطلاع وعشق الجمال . ومن دلائل هاتين الخاصتين ، الرجوع الى القرون الوسطى . ففي جوها المشحون ، ينابيع غير مستغلة ذات تأثير رومانيكي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوى الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة .

الرومانتيكية ... بالرغم من وجود عصور تمثلها ، الا انها بالأصح ، من حيث خصائصها الجوهرية ، روح تفصح عن نفسها في كل وقت ، وبمقدار مختلف ، عند أصحاب الفاعلية من الأفراد ، وفيما يعملون . وعلى النقد أن يقدر هذا القدر بعد النظر الى كل من هؤلاء العاملين على انفراد ، بدلا من النظر اليها كسمة لعصر أو مدرسة . فبالنظر الى انها تعتمد على النسب المتفاوتة من حب الاستطلاع والرغبة في الجمال ، أى على الميول الطبيعية للروح الفنية في كل العصور ، لذا يتحتم ان تكون على الدوام مسألة مرتبطة بالمزاج الفردى . ولقد نظر الى القرن الثامن عشر في انجلترا كعهد يكاد يقتصر على الكلاسيكية . ومع هذا فان وليم بليك - وهو من نوع كثيرا ما خرج عما يعتقد عادة بأنه مؤثرات القرن - من الظواهر المرموقة في هذا القرن ، كما أن رد الفعل تجاه النزعة الطبيعية (الطبيعية) في الشعر قد بدا مبكرا في هذا القرن . هناك اذن الرومانتيكى بفطرته ، والكلاسيكى بفطرته ، والكلاسيكيون بفطرتهم هم أولئك الذين يبتدئون من « الشكل » ، ويعتقدون في وجود أنماط خالدة عريقة مألوفة معروفة جيدا في الفن والأدب ، وتكشف عن نفسها في صورة بعيدة التأثير . انهم أولئك الذين لن يستمتعوا بأى شيء لن يتجاوب في سهولة وطواعية معهم . ولا يتوقون أن يصبح ما ينجزون أكثر من تنويع ، أو دراسة ، لما انجزه الأساطين القدامى . انهم يرددون دائما في معرض تعليقهم على الجوانب التقدمية لجيلهم ، وعلى أولئك الذين يعنون بما سيصبح موضع عناية الجميع في بحر خمسين سنة : « ان الفن يابنى قد انحط » . ومن جهة أخرى ، هناك الرومانتيكيون بفطرتهم ، الذين يبدأون بمادة أصيلة ، لم تسبق محاولتها ويتصورونها تصورا حيويا ، ويتشبهون بها باعتبارها جوهر عملهم . انهم أولئك الذين سيتخلصون عاجلا أو آجلا من كل ما هو غير متناسب عضويا مع نظرتهم ، بتأثير ما فيها من حيوية وحرارة ، حتى يتوافق تأثير الكل مع نفسه في شكل متسق منتظم واضح . وبعد فترة قليلة من الزمن يتحول هذا الشكل بدوره الى شكل كلاسيكى .

يعتمد اذن الطابع الرومانتيكى أو الكلاسيكى لأى صورة أو قصيدة أو عمل أدبى ، على التوازن بين خصائص معينة . وبهذا المعنى ، يمكن اقامة تفرقة حقيقية بين العمل الكلاسيكى الجيد والعمل الرومانتيكى الجيد . على ان كل هذه المصطلحات النقدية نسبية . وهناك على أى حال اشارة قيمة في نظرية « ستندال » القائلة بأن كل فن جيد كان رومانتيكيا في زمانه . ولا بد ان تكون مظاهر الجمال عند هوميروس

وفيدياس - التى تبدو فى مظهر رصين - قد بدت عند من رأوها للمرة الأولى ، مشيرة ومدهشة ، أى فيها ملامح مباغتة ، تشبع نواحي من رغبة الجمال ، غير متوقعة . على أن الأوديسا ، بما فيها من مخاطرات خلاصة أكثر رومانتيكية من الإلياذة ، التى تحتوى رغم ذلك على العديد من الأحداث الرومانتيكية ، من بينها خيل اشيل الخالدة التى بكت عند وفاة « باتروكلوس » . واسخيلوس أكثر رومانتيكية من سوفوكليس ، ولو أن رواية « فيلوكتيتس » لسوفوكليس كتبت الآن لبدت لما فيها من غرابة فى الفكرة واكتمال فى تنفيذها رومانتيكية صميمة . أما عن أوربيد ، فيمكن القول بأن طريقته فى الكتابة قد أظهرت استعدادا للتضحية بكل شيء على وجه التقريب ، حتى يتسنى تحقيق التأثير الرومانتيكى الفذ مكتملا . والحق أنه من المستطاع استعمال هذين الاتجاهين كمقياس أو معيار فى كل أنواع الشعر والفن اليونانى والرومانى ، وسوف يحققان نتائج نيرة للغاية . أما بالنسبة للباحث عن الأصول الرومانتيكية فى الفن ، فليس هناك ما هو أقدر على اقناعه بذلك من التمشى بين مجموعة الآثار الكلاسيكية فى اللوفر ، أو المتحف البريطانى ، أو تأمل بعض المجموعات الممثلة للنقود الاغريقية ، وملاحظة كيف يتداخل عنصر إثارة الاستطلاع وحب الغرابة فى التصميم الكلاسيكى . وتفصح آثار الروح الرومانتيكى هناك عن نفسها فى آثار الصراع ، بل وفى الأشكال الغريبة ، حتى اذا غولى فى أحداث موازنة معها اعتمادا على الحلاوة ، كما فى تمثال شارتر و « ريمز » . فكثيرا ما حدث لجوء الى الشذوذ بل وفظاظة القوة لاحداث توازن فى التمثال مع حلاوة الروح .

لقد عنت الكلاسيكية اذن معنى معيناً عند ستندال ، وعند هذا الليف المتحمس من شباب الأدباء الفرنسيين ، الذين وضع ستندال مبادئ معبرة عن منهجهم اللاشعورى لخصها فيما يأتى : هيمنة التعامل والخضوع للتقاليد ، والأكاديمية العنيفة فى الفن . فعنده كل فن جيد رومانتيكى (*) . أما سانت بييف الذى كان أكثر تحملا فى فهم المصطلح ، فيرى الكلاسيكية صفة لعهد معينة ولنفس معينة فى بعض العصور ، لم تعد ممارسة أصالة الخيال ، ولكنها بالأحرى قد اتجهت الى الانجاز المعتمد على صقل أية مادة معتمدة . هكذا استطاع انصارها بلوغ الكمال بعناصر الاعتدال والنظام وجمال الروح . وتبعاً للغة

(*) انظر كتابه : راسين وشكسبير (١٨٢٣) .

الشائعة في النقد ، استطاع القول مرة أخرى بأن الكلاسيكية تعنى روح اليونان وروما ، وبعض أطوار من الأدب والفن التي تبدو مماثلة في قدرها لليونان وروما ، كعصر لويس الرابع عشر ، وعهد جونسون ، وإن كان استعمال المصطلح على هذا الوجه يدل على الافتقار إلى روح النقد ، لأن منجزات اليونان والرومان قد تضمنت أمثلة نموذجية للروح الرومانتيكية ، غير أنه أيا كانت الطريقة التي نفسر بها المصطلحين عند تطبيقهما على العهود المختلفة ، هناك دائما عنصران يمكن التعرف إليهما قد اتحدا في الآيات الفنية المكتملة عند سوفوكليس ودانتى وفي أسمى منجزات جوته ، وإن كان لم يتوافر لهما دائما التوازن المطلق هناك . وربما لا تكون في تسمية هذين العنصرين بالاتجاهين الكلاسيكي والرومانتيكي أية إساءة في الوصف .

أرفنج بابيت

النظرة الحالية(*)

ما حاولته (في الفصول السابقة من كتاب روسو والرومانتيكية) هو أن أبين أنه على الرغم من شدة اعتماد كل من الفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي في أفضل أحوالهما على الخيال ، إلا أنهما يختلفان في تحديد خصائصه . وأشارت في الفصل الأول كيف اندفع أنصار الكلاسيكية الجديدة « بتأثير نفورهم » من الرومانتيكية الفكرية لعصر النهضة ومن رومانتيكية العصر الوسيط المعتمدة على المغامرات ، إلى تركيز أبحاثهم الأولى على « العقل » ، (الذي قصد به أما التعقل السليم المعتاد ، أو الاستنباط المجرد) ، ثم جعل هذا العقل ، أو ملكة الحكم ، مقابلاً للخيال . وقبل الرومانتيكيون المتمردون على الكلاسيكية الجديدة هذا التعارض المزعوم بين العقل والخيال الذي تسبب في اضطرابات لا نهائية مازالت قائمة حتى يومنا هذا . وعلى الرغم من استطاعة كل من الكلاسيكيين الجدد والرومانتيكيين تحقيق الكثير من الروائع - أي تلك الأعمال التي يحتمل أن تتمتع بالجاذبية إلى الأبد ، إلا أنه من المؤكد - وهذا ليس بالأمر الهين - أنهما الاثنان قد اخفقا على الجملة في إدراك معنى الخيال بقدر كاف ، سواء في الأدب أو في الحياة . وهكذا نسب درايدن خلود الانبثاق إلى كونها « قصة متسقة حسنة التوازن » ، وبينما تتصف القصائد التي اعتمدت في إبداعها على عنفوان

(*) من كتاب Rousseau & Romanticism - ص ٣٥٣ - ٣٩٣ .

الخيال وحده ، على طبقة من البريق الذى سرعان ما ينطفئ بفعل الزمان ، نرى على عكس ذلك الأعمال المعتمدة على الاعتدال كالماسة كلما ازدادت صقلا ازداد بريقها ولمعانها . واذا توغلت فى القراءة ستري كيف أكد درايدن أحكامه على هذا النحو كنوع من الاحتجاج على « الكافاليرى مارين » ، وجموح الخيال الذى أظهره ، كما أظهره غيره من الرومانتيكيين المثاليين . وهكذا يكون درايدن قد أخفى حقيقة ان ما أضفى على الأنياة هذه اللمسة الخالدة لم يكن الاعتدال ، بل كان الخيال - أو خاصة معينة فى الخيال . ويحتاج حتى القارئ الذى يرغب فى النفاذ بطريقة صحيحة الى روح فيرجيل الى ما هو أكثر من الاعتدال . انه يحتاج الى قدر ما من نفس الخاصة من الخيال . وكان رد الرومانتيكى على عدم ثقة الكلاسيكيين الجدد فى الخيال هو تمجيده له ، وانما بلا تفرقة كافية لخصائصه ، وكثيرا ما لم يؤد هذا الا لغير فوضى الخيال : الفوضى المصحوبة - كما رأينا فى حالة أنصار روسو - بالانفعال ، بدلا من ان تكون مصحوبة بأى فكر أو ناحية عملية .

وهكذا جنح العالم الحديث الى التآرجح بين نهايتين متطرفتين فى نظرتيه الى الخيال ، بحيث أصبح لزاما علينا الاستمرار فى الرجوع الى اليونان القديمة ، للاطلاع على أفضل امثلة للأعمال التى اتصف فيها الخيال بترويضه وبتحليقه عاليا معا . لم يقم أرسطو - كما ذكرت بأكثر من اثبات ما فعله اليونانيون ، عندما قال بسمو منزلة الشاعر على المؤرخ ، لأنه يهتدى الى حقائق أكثر عمومية ، وان كان يهتدى الى هذه الحقائق الأكثر عمومية ، اعتمادا على قدرته فى السيطرة على الوهم ، والفن الذى لا يخضع فيه الوهم لتهديب حقيقة أعلى ، لا يعد فى أفضل الأحوال أكثر من ناحية ترفيحية للحياة . قال بو (ادرجار آلان بو) : « الخيال عندما يشعر بتحرره من القيود يحوم على هواه بين العجائب الدائمة التغير فى بلاد اثيرية كالطيف ، والنظر بمنظار الجد الى اية مبدعات من هذا النوع من الخيال ، يعنى السير فى طريق الجنون » . وما من شك فى ان المستشفيات العقلية حافلة بنزلاء من أصحاب الخيال الوفير الذين تحدث عنهم « بو » وهنا علينا الا نخلط بين الخيال الجوهري أو الاخلاقى ، وبين الخيال الشاذ ، أو المنطلق عشوائيا ، لو أردنا تعريف مصطلحي كلاسيكى ورومانتيكى تعريفا صحيحا ، أو الإهتمام الى أى نقد سليم على الإطلاق . ولقد تركزت غاييتى (فى كتاب Rousseau & Romanticism) على بيان

كيف اعتمد على هذا الخلط تيار أساسى من السفسطة الانفعالية التى ظهرت فى القرن الثامن عشر واستمرت فى القرن التاسع عشر .

ان الفارق العام بين نوعى الخيال واضح وضوحا كافيا - فيما يبدو - وينبغى الاعتراف بأن اكتشاف أمثلة مشخصة لهذا الاختلاف مهمة دقيقة شاقة الى أبعد حد . فهى تتطلب أعظم قدر من الرقة واللين . ففى كل حالة معينة ، يدخل عنصر مستحدث حيوى ، والعلاقة بين هذا المستحدث الحيوى وبين العنصر الاخلاقى - أو الثابت فى الحياة - من العلاقات التى لايمكن الاعتماد فى تحديدها على أى تفكير مجرد أو مقياس تقريبي . فهو من المسائل المعتمدة على الادراك المباشر . وعلى هذا يتبين كيف يحيط بفن النقد صعوبات خاصة . ولا يتبع ذلك القول بان أرسطو ذاته بوصفه قد وضع قواعد سليمة فى « البويثيكا » قد وفق دائما فى تطبيقه لها . والواقع أن الأدلة المتوافرة لنا فى هذا الشأن شحيحة نوعا .

بعد ان اعترفنا على هذا النحو بصعوبة هذا العمل ، علينا أن نذكر القليل من الأمثلة الملموسة لبيان كيف عانت المعايير النقدية السليمة عند تطبيقها على الحركة الرومانتيكية . ولنتفاضى هنية عن بعض الجوانب الكبرى للخيال الاخلاقى الذى سأقوم بالكلام عنه فى التو ، وليقتصر كلامنا على الشعر . فلما كان الخيال الاخلاقى فى ذاته لا ينتج شعرا ، ولكنه ينتج حكمة ، من هنا تظهر عدة حالات للعيان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة ، دون أن تتوافر له الشاعرية ، أو قد يتصف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما ، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا .

وربما أمكنا اختيار الدكتور جونسون كمثال لمن اتصف بالحكمة بغير أن تتوافر له الشاعرية . ومع أن أغلب الناس يسلمون بافتقار دكتور جونسون الى الشاعرية الا ان علينا ان نتذكر أن هذا التعميم لا يتمتع بأكثر من الحقيقة التقريبية التى يتصف بها أى تعميم أدبى . ولقد ضمنت أبيات جونسون عن « ليقيت » فى كتب المختارات ، وهو اجراء سليم . ويقول بوسويل : اذا لم يعد جونسون على الجملة شاعرا ، فان ما يناسبه على اكمل وجه هو « أستاذ جليل للحكمة الاخلاقية ، والدينية » . فقلائل قد ماثلوه فى معرفته الراسخة بالقواعد الاخلاقية ، أو استطاعوا التحرر مثله من شتى صور السفسطة التى تؤدى الى احاطة هذه القواعد بالغموض والابهام . واعتمدت استبصارات

جونسون - بخلاف سقراط الذى ذكرتنا واقعيته الاخلاقية به أحيانا على أسس تقليدية ، لا على أسس وضعية . ولا اختلاف بين القول بأن جونسون كان متدينا صحيحا ، والقول بأنه كان متواضعا بحق . ومن أسباب تواضعه ، ادراكه سهولة تحول الخيال عند الانسان الى وهم ، بل والى جنون . ويعد الفصل الذى خصصه للكلام عن « خطورة هيمنة الخيال » فى كتابه : راسيلاس ، مفتاحا لهذا الكتاب ، بل ومفتاحا لكل كتاباته الأخرى . ولم يضع جونسون مقابلا لهذا الخيال المهيمن هيمنة خطيرة ، نوعا آخر من الخيال ، ولكنه وضع العقل الكلاسيكى الجديد المعهود ، أو « الاعتدال فى الحكم » أو « الاحتمالات المعقولة » . ومن هنا جاء دفاعه عن الحكمة ضد سفسطة النزعة الطبيعية، التى تكاثرت فى عهده مفتقرا نوعا الى المعية الخيال . فالظاهر انه اعتمد فى معارضة التجديد على أسس شكلية تقليدية بحثة فى عصر ازداد عامدا الابتعاد عن التقاليد ، وصمم على تحرير الخيال من ربقة الشكلية الضيقة . وما كان من المستبعد ألا يتردد كيتس فى اعتبار جونسون من بين أولئك الذين كانوا يشهرون بالشعراء الفنائين اللامعين وجها لوجه .

وربما بدا كيتس ذاته نموذجا للتلقائية الخيالية الجديدة ، وللادراك الحسى الجديد فى اكتماله ونضارته . فاذا كان جونسون قد اتصف بالحكمة ، وافتقر الى الشاعرية ، فان كيتس كان شاعريا بلا حكمة ، وهنا علينا أن نذكر أن الفروق من هذا النوع تقريبية فى صحتها . فلقد نظم كيتس ابیاتا تميزت بسمو جديتها ، ونظم ابیاتا أخرى ، وان كانت قد افتقرت الى الحكمة ، الا انها قد ادعت الحكمة - وبالأخص الأبیات التى جعل فيها الحقيقة مساوية للجمال ، على غرار « شافتسبرى » وغيره من أصحاب النظريات الجمالية . انها « المساواة » التى استنكرت لأسباب عملية حتى حرب طروادة على أقل تقدير . فهيلين قد اتصفت بالجمال ، ولكنها لم تكن خيرة ولا صادقة . ومع هذا فشعر كيتس بوجه عام ليس سفسطائيا ، انه مرفه ممتع ليس الا . وهناك دلائل تدل على أن كيتس نفسه ، لم يرض آخر الأمر عن هذا الدور الترفيهى ، أى أن يكون « المنشد الفارغ لأيام فارغة » . واما انه كان قادرا على تحقيق أى غاية اخلاقية حقه فمسألة أخرى . فهو عندما أراد انشاء نظرة حكيمة للحياة ، فانه لم يستعن - مثلما فعل دانتي - بالتقاليد العظيمة المقبولة بوجه عام . وكرر القول بأن قدرته على النهوض بنظرة نقدية جادة كتلك التى يسرت

لسوفوكليس انشاء نظرة حكيمة للحياة ، في عصر اقل اتباعا للتقاليد من عصر دانتى ليست امرا مؤكدا . والأصح ان كيتس كان سيخضع - فيما يبدو - لشاعريته المعوقة ، أو لنوع من أشكال الحكمة الزائفة الشائعة في أيامه ، وبخاصة الانسانية (الهيومانية) .

وإذا كان كيتس قد اتصف بفرط ما عنده من خيال وشاعرية لم ترتفع على الجملة الى الجدية في سموها ، أو تهبط الى السفسطة ، فان شيللى من جهة أخرى قد صور في نشاطه الخيالى القيم المضطربة التى احتضنتها الرومانتيكية . هنا أيضا لا أرغب في اتخاذ موقف مطلق . فلشيللى ، وبخاصة في « ادونيس » فقرات عالية المستوى ، الا ان الشيء المؤكد الوحيد هو اتسام خياله في جملته بالأركادية أو الباستورالية (*) ، لا بالأخلاقية . اذ رفض باسم اركاديا التى تصورها كمثل أعلى له ، مواجهة حقائق الحياة . ولقد سبق ان تحدثت عن هشاشة « برومثيوس محطم القيود » (**) كحل لمشكلة الشر . فما يصادف في هذه الرواية هو عكس التركيز الخيالى على « القانون الانسانى » . ففيها يشط الخيال بلا شعور بالمسئولية في نطاق خارج التجربة الانسانية المعتادة . ان ما يحول دون استمتاعنا بمدينة شيللى الفاضلة بسحرها وتألقها هو اقتناع شيللى الواضح بأنها ليست مجرد مدينة فاضلة « أو شيء فارغ هائل » ، اذ بدت له دنيا حقه للروح . ويزداد ضيقنا باضطراب شيللى بتأثير الجموع الفقيرة من معجبيه البعيدين عن الصحافة . فمثلا كتب « هيرفورد » في تاريخ كامبردج للأدب الانجليزى بأن ما قام به شيللى في « برومثيوس محطم القيود » هو التعبير على نحو رائع بما آمن به أفلاطون والمسيح . ان مثل هذا التعبير وفي مثل هذا الموضع بادرة خطيرة حقا ، فهى تدل على شيء من الاضطراب الروحى الذى يهدد العصر الحالى ، ويكفى اذا أريد بيان تفاهة هذه المحاولات الرامية لاطهار شيللى بمظهر الرجل الحكيم ، لا بمقارنته بأفلاطون والمسيح ، بل بالشاعر الذى حاول السير على هديه ومناقضته معا : « اسخيلوس » . فلقد توافر « لبرومثيوس مقيدا » الخيال الخلاق

(*) نسبة الى اركاديا وهى بقعة جبلية في اليونان القديمة . واشتهرت الحياة الأركادية بأساطيرها وشعائرها الوحشية ، وشدة تعلقها بالفطرة اما الباستورال فنسبة الى الريف ، وتمثل اشعار التغنى بالطبيعة والفطرة .

Prometheus Unbound

(★★)

المعبر عن نفسه ، والذي افتقرت اليه « برومثيوس محطم القيود » ، ومن هنا انتهت في بنائها الكلى الى نظام مختلف كلية في الفن . ولا جدال في وجود تفاصيل رائعة عند شيللى ، فيجوز القول بأن رومانتيكية الحورانيات وأشواقها قد كادت تبلغ ذروتها - في انجلترا على أقل تقدير - في الفقرة التي تستهل بعبارة « أن روحى قارب مسحور » . وليس هناك ما يحول ، عندما يراد الترويج عن النفس من تخيل الانسان لروحه كقارب مسحور ينساب في بحر النشوة الموسيقية في حلم مثالى تجاه « اركاديا » ولكن الزعم بوجود أى نوع من القرابة بين هذا النوع من الهلوسة وايمان افلاطون أو المسيح ، يعنى التدهور من الخيال الى وهم خطير .

(واستمر بابيت هنا في اعتقاده بأن جوته يمثل التقدم من سفسطة الانفعال الى البصيرة الأخلاقية ، بخلاف شيللى الذى لم يصادف مثل هذا التحول) .

تكفى الأمثلة التي اخترتها هنا لبيان القيمة العملية لتفرقتى بين نوعين اساسيين من الخيال - النوع الاخلاقى الذى يضى على الكتابة الأخلاقية مسحة جدية عالية ، والنوع الأرئادى أو المبتذل ، الذى يعجز عن رفعه الى ما هو فوق مستوى الترفيه . ان مثل هذه التفرقة ضرورية لو أردنا فهم علاقة الخيال بالقانون الانسانى . على اننا اذا أردنا معرفة الموقف الحالى معرفة راسخة ، فان علينا أيضا النظر الى علاقة الخيال بالقانون الطبيعى . ولقد سبق أن ذكرت كيف يهرب معظم الناس من فوضى خيال الانفعالات الرومانتيكية اعتمادا على العلم ، وان كان رجل العلم فى أفضل احواله يماثل الانسانى (الهيومانى) فى أفضل احواله ، أى فى الجمع بدرجة عالية بين الخيال والقدرة النقدية . وبفضل هذا التعاون بين الخيال والذهن ، يستطيعان سويا التركيز بصورة فعالة على الحقائق ، برغم اختلافهما من حيث النوع . فالخيال قادر على بلوغ ، وادراك التماثل والتشابه ، بينما تقوم بدورها ملكة أخرى عند الانسان مختصة بالفصل والتفرقة وتتبع العلل بفحص هذا التشابه والتماثل ، لمعرفة حقيقته . ولسنا فى حاجة الى تكرار القول بأنه على الرغم من أن الخيال قادر على تزويدنا « بالوحدة » ، الا أنه لا يعطينا الحقيقة .. ولو كنا جميعا من طراز أرسطو ، أو حتى جوته ، لكان بوسعنا التركيز خياليا على كلا القانونين ، وبذلك تتوافر لنا الصفة العلمية والصفة الانسانية معا . ولكن الواقع أن قدرة الانسان العادى

على التركيز محدودة . فهو بعد فترة من التركيز على اى من القانونين ، يتطلع الى ما وصفه ارسطو « بالبراء من التوتر » . على أن أحوال الحياة الحديثة تتطلب تركيزا - يكاد يتصف بالاستبداد - على القانون الطبيعى . إذ كانت المشكلات التى شغلت انتباه الغرب أكثر فأكثر منذ بزوغ الحركة الباكونية (نسبة الى فرنسيس باكون) العظمى هى مشكلات « القوة » و « السرعة » و « النفع » . وتحتاج هذه الكتل الهائلة من الآلات التى صنعت لمتابعة هذه الغايات الى أوثق قدر من الانتباه والتركيز ، لو أريد تشغيلها بكفاءة . وفى نفس الوقت ، فإن ابن الغرب ليس على استعداد للاعتراف بأنه لا ينمو الا فى ناحية القوة وحدها ، ويميل الى الاعتقاد بأنه يتقدم فى الحكمة أيضا . ولو راعينا هذا الموقف فى عقولنا سيتيسر لنا الأمل فى فهم كيف تمكنت الرومانتيكية العاطفية من التحول الى مذهب بعيد الأثر من الروحانية الزائفة .

سبق أن ذكرت كيف يرغب الروسويون « الوحدة » دون نظر للحقيقة أو الواقع . ولو أردنا الانتقال الى « الحقيقة » ، لوجب علينا كبح جماح الخيال بوساطة القدرة على التمييز ، وإن كان أتباع روسو يتخلون عن هذه القدرة باعتبارها « زائفة » و « ثانوية » . ولكن « الوحدة » المفتقرة الى أى سند من الواقع ، يصعب وصفها بالحكمة . ومع هذا فإن أيا من أتباع بيكون يقبل هذه الوحدة بكل سرور . ولا تبقى لديه بعد استنزاف قدر كبير من الطاقة فى اتباع القانون الطبيعى اية طاقة للعمل وفقا للقانون الإنسانى . ويستطيع اذا اقتدى بأتباع روسو الحصول على الخلاص من التوتر الذى هو بحاجة اليه ، والاستمتاع بوهم حصوله على أكبر قدر من التوتر فى نفس الوقت . لقد عجز أتباع روسو وبيكون على السواء عن اتباع التحاليل الدقيقة الضرورية للفرقة بين البصيرة الصادقة وبعض ما لا يزيد عن أوهام الشاعر ، فى عالم القانون الإنسانى . وأنا أشير بوجه خاص الى ما حدث من تفاعل بين العناصر الروسوية والعناصر الباكونية فى بعض الفلسفات الحديثة كفلسفة برجسون ، الذى اعتقد أن الإنسان يبلغ الروحية اذا تخلص من كل من الفكر والناحية العملية . وهذه فكرة عن الروحانية مناسبة للغاية لأولئك الذين يرغبون تخصيص كل من الفكر والناحية العملية للغايات المادية والنفعية . ويتعذر أن يدرك فى حدس برجسون للتيار الخلاق وإدراك الديمومة الحققة أى شئ أكثر من آخر صورة من صور روسو الفارغة البعيدة عن الواقع . وينبغى أن يعد أى عمل قريب من الحماس يتمشى مع القانون الطبيعى ويقترب من التفاهة

في نظر الانسانية أقرب الى النظرة الجانبية للحياة . والثمن الذي دفعه ابن العصر الحاضر في مقابل ازدياد القوة ، هو كما يبدو ، سطحيته المفزعة في النظر الى قانون طبيعته . وما يجمع بين الباكوني والروسوى رغم اختلافهما السطحي هو اصرارهما على الاعتراف بظهور أشياء مستحدثة . على أننا اذا ربطنا بين الدهشة والكثرة ، كانت الحكمة مرتبطة « بالواحد » . فالحكمة والدهشة يسيران في اتجاهين متضادين ، لا في نفس الاتجاه . وربما أثبت القرن التاسع عشر أنه أعجب القرون ، وأقلها حكمة . فلقد أنهمك أبناء هذا العصر - وأنا أتكلم هنا بطبيعة الحال عن الاتجاه السائد - في الدهشة حتى لم يعد لديهم أى وقت للاشتغال بالحكمة ، كما يبدو . على أن استغراقهم الشديد في العجب وكثرة الأشياء لن يستحق الثناء الا اذا أمكن اثبات إمكان انبعاث السعادة أيضا من كل هذا الولع بعنصر التغير . ولا يثبت الروسوى استقراره على رأى واحد في هذه النقطة ، لأنه أحيانا يطالبنا بجرأة بتركيز مشاعرنا على ما هو عابر . قال الشاعر الفرنسى الرومانتيكى فينيه : « أعشق ما لست تستطيع رؤيته مرتين قط » . ولعل الروسوى يضرب على وتر حساس أعمق عندما يتمعن في عالم التغير فيصبح في هلع بلسان ليكونت دى ليل : « ما كل هذه الأشياء المفتقرة الى الأبدية ؟ » . وكما لا تكفى رؤية عصفورة واحدة للتأكد من وجود الربيع - كما قال أرسطو - كذلك لا تكفى أية فترة قصيرة للحكم بوصف الإنسان بالسعادة . ان نقطة ضعف الرومانتيكية في سعيها الدائب وراء الجديد ، والعجيب ، وعن فلسفة اللحظة الجميلة بوجه عام - سواء أكانت لحظة شهوانية ، أو لحظة استغراق في الكون - هو أنها لم تعمل حسابا كافيا للشيء العميق الكامن في صدر الإنسان ، الذى يشتهى على الدوام . وان ربط أمل السعادة بحقيقة كون « العالم مشحونا بعدد كبير من الأشياء » ، يناسب الأطفال ، وما يشعرون به لدى قراءتهم لكتب روضة الشعر . ويعنى الاتجاه الصبيانى الى الاهتمام البرجسونى القاطع « بالمستحدثات المتدفقة على الدوام » العجز عن بلوغ النضج . والأثر الذى يشعر به المتأمل البالغ في عصر قد ابتعد تماما عن « الواحد » ، واتجه الى الكثرة ، كالعصر الذى نعيش فيه ، أشبه بمحيط عجيب هائل يحيط بخواء كبير .

لا حاجة للاضافة باننى لا أختلف في الرأى ، لا مع رجل العلم ولا مع الرومانتيكى في حالة التزامهما موضعهما الصحيح . ولكن بمجرد

محاولتيهما - منفردين أو مجتمعين - وضع شيء بديل للنزعة الانسانية أو الدين ، يتحتم حينئذ مهاجمتيهما لعدم محافظة رجل العلم على نظرتة الوضعية والنقدية بالقدر الكافي ، أما الرومانتيكى فلأنه لم يتبع الخيال فى صورته الصحيحة .

تعيدنا هذه المسألة الى مشكلة الخيال الاخلاقى - الخيال الذى قبل دور الاعتراض (الفيتو) . والواقع ان هذه المشكلة - بمعنى ما - هى مشكلة الحضارة ذاتها . هنا ينبغى ملاحظة ظاهرة غريبة . اذ ان الحضارة التى تعتمد على جمود العقيدة وعلى سلطان خارجى ، لن تقدر على مواجهة الحقيقة الكاملة للخيال ودوره . اما الحضارة التى تعرضت فيها العقائد والسلطان الخارجى للضعف بتأثير الروح النقدية ففى وسعها أن تفعل هذا الشيء ، بل عليها أن تعمل على وجوده ، لو أرادت الاستمرار على الاطلاق . لقد كتب على الانسان بوصفه كائنا دائم التغير والعيش فى عالم متغير - كما ذكرت فى البداية - عاجزا عن الاهتداء المباشر لأى شيء دائم يستحق اسم الحقيقة ، أن يعيش فى حالة خرافية أو موهومة . الا ان الحضارة يجب أن تعتمد على الاعتراف بشيء دائم . ويتبع ذلك عدم امكان نقل حقائق الحياة التى تعتمد عليها الحضارة الى الانسان مباشرة ، بل عن طريق رموز متخيلة ليس الا . ومع هذا فالظاهر أنه من العسير على الانسان تحليل هذا العجز الذى يعمل فى ظله تحليلا نقديا ، ومواجهة نتائج تحليله فى شيء من الشجاعة ، واخضاع مخيلته للتوجيه الضرورى . ولا يرضى الانسان بالحد من رغباته التوسعية ، الا اذا بدت له الحقائق التى بدت صحيحة فى صورتها الرمزية ، صحيحة بالفعل . وهكذا ينقى كبح خياله ترحيبا على حساب روحه النقدية . ويظهر أن ذهب الايمان النقى فى حاجة الى الخلط بسرعة التصديق ، لو أريد تحويله الى عملة . غير أن الحضارة التى تتمخض عن سيطرة النزعة الانسانية أو الدين تميل الى بعث الروح النقدية . فعاجلا أو آجلا سيظهر أمثال فولتير وسينطقون بمثل عباراته القاضية الآتية :

ليس القسس كما يتوهم توافه الناس

فمن سناجتنا صنع كل علمهم .

والتححرر من الاعتقاد الساذج يؤدى الى ظهور روح فردية فوضوية ، تنزع بدورها الى تحطيم الحضارة . وثمة بعض دلائل فى

الماضى تدل على انه ليس من الضروري المرور بنفس الدورة . فلقد اتصف بوذا بروحه النقدية ، فكان يحس بما تتعرض له كل الأشياء من تغير وزوال ، وبذلك شعر بأوهام العالم على نحو أشد من شعور أناتول فرانس به . وفي نفس الوقت ، كان لديه معايير أخلاقية أشد صرامة من معايير الدكتور جونسون . هذه التركيبة نادرا ما رآها الغرب ، ولعله شديد الحاجة لرؤيتها . ونطق بوذا في نهاية حياته بكلمات يصح ان تكون دستوراً للنزعة الفردية الحققة : « لذا عليكم يا اناندا أن تضيئوا انفسكم ، وتلوذوا بانفسكم ، ولا تبحثوا عن أى ملاذ خارجى ، وتمسكوا بالقانون (دهارما) ، واحتموا به » . وربما رجع الانسان باطمئنان الى نفسه ، لو أنه لم يصادف هناك - كما هو الحال عند روسو - انفعالاته ، بل صادف مثل بوذا قانون الفضيلة .



ان ما اعمل على جعله متعارضا مع الاسراف فى النزعة الطبيعية (الطبيعية) ، كما يظهر فى الواقعية الجديدة (*) : هو البصيرة . وان كانت البصيرة فى ذاتها لن تزيد عن كلمة . وما لم يمكن اثبات فاعليتها ، وبان لها ثمارا مختلفة اختلافا كاملا عما يترتب عن حالة اتباع القانون الطبيعى ، لن يكون للوضعى فى شتى الأحوال أى نصيب منها .

والوضعى لا يعبر عن وجود هذه الثمار فحسب ، ولكنه يقدر هذه الثمار ذاتها تبعا لاتصالها بغاياته الأساسية . يقول برجسون : « ان الحياة قد لا يكون لها أى هدف بالمعنى الانسانى للكلمة » . ويرد الوضعيون على برجسون وعلى المنحرفين على غرار روسو بوجه عام ، بكلمات أرسطو القائلة بأن الغاية هى الشئ الأساسى الوحيد عند الجميع ، وان غاية الغايات هى السعادة . ويرد الوضعى الصميم على الباكونيين الذين يريدون العمل ويحددون الغاية وفقا للقانون الطبيعى وحده ، بأنه من المتعذر اثبات تحقيق السعادة فى مثل هذا العمل ذى الجانب الواحد ، الذى لن يستطيع فى ذاته تحقيق الفرار من شقاء العزلة الأخلاقية ، وبأننا لن نستطيع تحقيق ترابط حق ، والسلام والسعادة بالتبعية ، الا بالعمل تبعا للقانون الانسانى ، على اننى قد سبق ان قلت بأنه كلما ازداد اتصافنا بالفردية ازداد وجوب اعتمادنا

(★) يعتقد بابيت أن الشئ الحقيقى الوحيد فى النظرة الى الحياة التى سادت مؤخرا (يعنى النظرة العلمية) هو اتباعها للقانون الطبيعى فى أفعالها ، وما تحقق من ثمار نتيجة لذلك .

على الخيال لادراك هذا القانون ، واستدرك وأقول الخيال بعد انضمام العقل اليه ، فلا يكفي كبح جماح الجانب الطبيعي في الانسان - وهذا ما يعنيه العمل تبعاً للقانون الانساني - بل علينا ان نتبع العقل في ذلك . فالمعرفة الصحيحة هنا ، كما في أى ناحية أخرى ، يجب ان تسبق الفعل الصحيح . ولقد اعترف حتى بهذا بأنه في فترة ما في حياته ، لم يكن عاقلاً في كبحه لذاته . ولن أحتاج هنا الى أكثر من التوسع فيما ذكرته في فصل سابق عن الاستعمال الصحيح « للقدرة الثانوية الزائفة » عند أولئك الذين يرغبون اما ان يكونوا دينيين أو انسانيين على الطريقة الوضعية . فهم لن يستعملوا ملكاتهم التحليلية لبناء أى نسق مجرد ، بل للتفرقة بين معطيات التجربة العقلية بقصد البحث عن السعادة ، مثلما يستعمل رجل العلم في أفضل أحواله نفس الملكات للتفرقة بين معطيات التجربة ، بحثاً عن القوة والفائدة العملية .

سبق ان اشرت الى استعمال هام آخر للذهن التحليلي من ناحية علاقته بالخيال . ولما كان الخيال في ذاته قادراً على تحقيق « الوحدة » ، وان كان لا يستطيع الوصول الى الحقيقة ، لذا ان استطاع التأكد من اتصاف أية « وحدة » تفرض على الحياة بالحقيقة الا اذا خضعت لادق تحليل . وبغير ذلك ، سيتضح أن ما بدا لنا تارماً للحكمة مجرد حلم فارغ . ويعنى اعتبار شيء ما حكيماً ، بينما هو غير حقيقي ، الوقوع في سفسطة . وبدا لرجل مثل روسو - الذى كانت أبعد خصائص اخیاله ليست بالإخلاقية ، ولكنها تكاد تعد شاعرية الى درجة ساحقة - القيام بدور المعلم الملهم حتى بلغ ذروة السفسطة . فهل كان مخلصاً في سفسطته ؟ تلك مسألة يولع بالكلام عنها العاطفيون ، أما العقلاء فانهم يرفضونها كمسألة تكاد تكون ثانوية . والسفسطة بشتى أنواعها ، من اللوازم الضرورية لكل فتور اخلاقي انساني . فمن الممتع أن يطلق الانسان لنفسه العنان ، وأن يعتبر في نفس الوقت أنه في طريقه الى الحكمة . ان علينا أن نراعى ما اتصف به روسو من سفسطة ، لو أردنا فهم حالة من الأحوال غير المألوفة التى سادت في القرن الماضى . ففي خلال هذا العصر ، كان الناس يتحركون بثبات تجاه « المستوى الطبيعي » حيث يسود قانون المكر وقانون القوة . وان كانوا في نفس الوقت قد خضعوا - أو خضع أغلبهم على أقل تقدير - للوهم بأنهم سائرون تجاه السلام

والأخوة . ويمكن العثور على ما يؤكد ذلك في حيل لا نهاية لها لعبها
الخيال الاركادى على السذج ، بل لعبها أكثر من ذلك على انصاف
السذج .

ربما أحب روسو خلاصنا من التحاليل التى يجريها العقل فى
سبيل « القلب » ولقد بذلت قدرا غير قليل من الجهد فى هذا الكتاب
وفى مواضع أخرى (*) لبيان المعانى المختلفة التى يمكن أن تنسب لكلمة
« قلب » ، (ولكلمتى « النفس » و « الحدس » القريبتى الاتصال
بها) ، وسيتضح عند التمعن فى هذه المعانى ، ومراعاة ما تمخضت
عنه ، وجود فوارق كبيرة بينها . فقد تشير كلمة « قلب » الى
المدركات الحسية الخارجية ، وانفعالات النفس ، أو الى المدركات
الحسية الداخلية ، والنفس الأخلاقية . ومعنى القلب عند باسكال
مختلف عن معناه عند روسو ، وبمجرد ازالة هذه الفروق ، أصبح
الباب مفتوحا أمام اساءة استعمال أتباع روسو لكلمات مثل فضيلة
وضمير ، ويعنى هذا فتح الباب على مصراعيه لكل صورة من صور
الاضطراب . ثم نقلت بعد ذلك جميع المفردات التى لا تنطبق انطباقا
صحيحا الا على عالم ما فوق المحسوسات الى عالم ما تحت المعقولات ،
واتجهت النفس النزوائية الى تغطية عراها بكل هذه الجمل الجميلة
وكأنها تتخذها كساء لها . ويتساءل دأرس حديث لسيكلوجية الحرب :
« هل قام الانسان الطبيعى الكامن فى أعماقنا ، متشبها بالانسان
الروحانى بالتنكر ، والتخفى وراء كلمات مهيبة مثل الشجاعة والوطنية
والعدالة ، وأصبح الآن قادرا على رفع رأسه والحملقة فى وجوهنا
بعينين محمرتين » . ان هذا هو ما حدث بالضبط .

ولكن وقبل كل شيء ، أن القلب بأى معنى من معانى الكلمة خاضع
للخيال . ومن هنا يظهر تشعب أكثر جوهرية لعله يتكشف بوجه خاص
فى تشعب الخيال . ولقد رأينا كيف شاع فى كثير من الأحيان وصف
الحلم « الأركادى » عند أتباع النزعة الطبيعية الانفعالية بالمثالى ، وهكذا
ستساعد نظرتنا الى هذا النوع الخيالى على تحديد نظرتنا الى الكثير
مما ينظر اليه الآن على أنه مثالى . على أن كلمة مثالى قد يكون لها

Literature & the

(١٩١٥) وكتاب

(★) انظر على سبيل المثال الى كتاب بابيت الباكر

New Laokoon

(١٩٢٤) .

American College

(١٩٠٨) وكتاب

Democracy & Leadership

آخر بعنوان

معنى سليم . فهي قد تدل على الانسان الذي يتصف بالواقعية المتماشية مع القانون الانساني . اما الاتصاف بالمثالية بالمعنى الذي ظهر عند شيللى او عند العديدين من اتباع روسو ، فيعنى ابتعادا مطلقا عن الواقع . ويفزع هذا النوع من المثالية من التفرقة الحادة التي يلتزمها الناقد . فهي اشبه بقطرات ماء « دش » بارد تتساقط على اوهامه الساخنة . ولكن ربما بدت الافاقة بماء الدش البارد امتع من الافاقة من فرقة ديناميت تحت السرير . وكان هذا هو المصير الشائع الذي لاقاه المثاليون الرومانتيكيون . فليس من المأمون اطلاقا اغفال اى جانب هام من الواقع فى سبيل الاحلام الشخصية ، حتى اذا وصف هذا الحلم بالمثالية . فسيجىء فى النهاية جانب الواقع الذى يسمى المرء لاستبعاده ، ويحطم جدران البرج العاجى ، ويقضى على الحلم ، والحالم فى بعض الأحيان .

ان تحول العالم الاركاى الى مدينة من المدن الفاضلة او « اليوتوبيا » تهديد حق للحضارة . وكثيرا ما تكون الغايات التي يصطنعها اصحاب المدن الفاضلة مرغوبة فى ذاتها ، والشرور التي ينبذونها حقيقية . ولكننا عندما نحاول التدقيق فى السبل التي يبتعد منها ، سيتضح لنا انها تعتمد على احاطة وثيقة بالحقائق الراسخة للطبيعة الانسانية ، بل على ما سماه باجيهوت بالمثاليات الهشة للخيال الرومانتيكى . فضلا عن ذلك ، فقد يتفق مفكرون مختلفون من اصحاب المدن الفاضلة على ما يرغبون فى تحطيمه ، ولا يستبعد ان يتضمن ذلك النظام الاجتماعى القائم بكل أركانه . اما ما يرغبون فى تشييده على انقاض هذا النظام ، فمن الممكن الاهتداء اليه ، لا فى عالم أحلام واحد ، بل فى عوالم أحلام مختلفة . فبعد استبعاد القدرة على الاعتراض (الفيتو) من الشخصية ، وهى القدرة الوحيدة القادرة على تجميع الناس حول محور واحد مشترك ، سيتضح ان المثالى لا يزيد عن انعكاس قائم على خواء لمزاج هذا او ذاك . ففى أى عالم خاضع للمزاج البحث ، يمكن الرد بالإيجاب على سؤال أوريليوس عند فيرجيل : « وهل اله أى انسان أكثر من صورة لمشتهيّات نفسه » ؟ (*) .

من هذا يتضح اعتماد مهمة الناقد السقراطى فى الوقت الحالى الى حد كبير على تجريد الأنا من الأقنعة المثالية التي تغطيها ، وكشف

(*) An sua culque deus fit dira cupido ?

ما سميته بالروحانية الزائفة . ولو كانت كلمة روحانية تعنى أى شيء ، فلا بد أن تدل - فيما يبدو - على قدر من الهروب من النفس المألوفة ، وهو هروب يحتاج بدوره إلى جهد تبعا للقانون الانسانى . وحتى اذا لم يكن المثالى من اتباع روسو مدافعا صريحا عن « السلبية الحكيمة » ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لا يبذل أى جهد لاثبات ذلك ، لأن هذا قد يتعارض مع ولعه بالتعبير الذاتى الذى ربما كان أكثر تغلغلا فى نفسه من الرغبة فى انقاذ المجتمع . فهو يميل مثل روسو الى النظر الى أى قيد سواء اكان فى الداخل أو فى الخارج كشيء متعارض مع حريته . ولا يكاد يقل التعريف الصحيح للحرية فى أهميته عن التعريف الصحيح للخيال ، وهو مستمد مباشرة منه . فأين يمكن العثور فى عصرنا الفوضوى على مثل هذا التعريف : التعريف الذى يجمع بين الحدائث ، والتوافق مع الحقائق السيكلوجية ؟ يقول جوته : « بمجرد أن يعلن أى انسان عن حريته ، سيشعر على الفور بتبعيته . أما اذا اتجه الى التصريح بأنه تابع ، فانه سيشعر بالحرية » . وبعبارة أخرى ، أنه لا يتمتع بالحرية التى تسوقه الى فعل كل ما يروق له ، الا اذا أراد أن ينعم بحرية المجانين ، وليس بوسعه أن يفعل شيئا آخر سوى التوافق مع شيء حقيقى كالقانون الطبيعى أو القانون الانسانى . ويساعد التوافق التقدمى مع القانون الانسانى على زيادة الكفاءة الاخلاقية . وهذا هو انسب تصحيح للكفاءة المادية . فلن يتحقق هذا بوساطة الحب وحده ، كما يميل العاطفيون الى القول فى دعاواهم . فالحب كلمة من الكلمات الأخرى التى تصرخ عاليا مطالبة بحثها بطريقة سقراطية .

سبق أن حاولت أن أبين ، أن ما يتمخض عن أية حرية من الحريات التى لا تعنى أكثر من التحرر من السيطرة الخارجية ، هو أخطر صور الفوضوية : فوضوية الخيال . وبقدر ادراكنا لهذه الحقيقة ، سترتبط صحة استعمالنا لمصطلح عام آخر : الديموقراطية . فعلى أن نحذر من استسلام خيالنا لهذه الكلمة ، الى أن نحيطها فى كل جانب بالحدود المرتكئة على تجارب الماضى ، فى هذا الشكل من أشكال الحكم . فبهذه الطريقة وحدها ، سيعرف الديموقراطى هل ما يهدف اليه شيئا حقيقيا أو مجرد حلم بعصر ذهبى . فهنا كما فى أى موضع آخر ، هاويات عديدة سيتدردى فيها كل متحمس ساذج . وتستحق كل حماس الديموقراطية التى تخرج بأعداد وفيرة شخصيات من الأسوياء قادرين على توجيه خيالهم الى المعايير الموضوعية ، ورفعها فوق نفوسهم

العادية . اما الديموقراطية ، التى لا تتجه اتجاها سليما الى الخيال ، والفارقة فى العاطفية المبهمة المخدرة ، فانها قد تعنى كل انواع الأشياء المستحبة فى عالم الأحلام ، ولكنها فى العالم الحقيقى لن تثبت الا انها طريقة غير مستحبة للعودة الى البربرية ، ومن الدلائل السيئة ان يكون روسو الذى يعد أكثر من أى شخص آخر أبا للديموقراطية المتطرفة هو أول من أعلنوا الحرب على العقل .

لو حرص زعماء أى مجتمع على اتباع نموذج سليم ، وعملوا على الاسترشاد به بطريقة إنسانية ، فان كل الدلائل تشير الى أنهم سيكونون موضع اقتداء ، وسيحدث بالتالى قدر كاف من المحاكاة لأعمالهم ، مما يساعد على حماية المجتمع من التدهور الى الهمجية . تتعرض المجتمعات للفساد على الدوام عند قمتها ، ومن هنا لا يكفى ، كما يود الإنسانون اقناعنا ان يتصف زعمائنا بالقدرة على مجابهة مسائل العالم الخارجى ، والتشبع فى نفس الوقت بروح « الخدمة العامة » . ولقد رأينا زعماء « توسعيين » خالصين من هذا النوع ، كانت كلمة الإنسانية دائما على اطراف أسنتهم ، وان كانوا فى نفس الوقت قد انقطعوا عن الاتصاف بالإنسانية . يقول كونفشيوس : « الناحية التى لا استطاع التساوى مع الإنسان فيها هى ببساطة الآتى : عمله الذى لا يستطيع الآخرون رؤيته » . ان هذا العمل المتكتم ، والعادات المترتبة عليه ، هو الذى يضيف على الإنسان الطابع الإنسانى ويجعله مثاليا فى نظر المجموع . ويحتاج لأداء هذا العمل الى مركز ما يلتف حوله ونموذج يقتدى به .

ويعيدنا ذلك الى آخر فجوة تفصل بين الكلاسيكى والرومانتيكى . ففى افضل الأحوال ، يعنى الالتفاف حول مركز ما فى نظر الرومانتيكى الكشف عن اتباع « العقل » وفى أسوأ الأحوال ، الاتصاف بالتزمت والتعصب . اما فى نظر الكلاسيكى ، فان الالتفاف حول محور حق يعنى عكس ذلك ، أى ادراك العنصر الإنسانى الكامن وراء كل التغيرات المتضمنة فيه ، ويتطلب ذلك اسمى استعمال للخيال . فالعنصر الإنسانى الكامن موجود حتى اذا لم تستطع العقائد والمذاهب استقصاءه . فهو غير خاضع لقانون ، ويرفض الانطواء تحت أية قاعدة أو صيغة . وتكتسب معرفته من التجربة : التجربة التى يحييها الخيال . ويلزم لكى نستطيع انصاف نوع الكتابة الذى يتركز حول محور ما ان تتوافر

لنا الى حد ما الخبرة والخيال . اما الكتابة الرومانتيكية ، الكتابة التي لا يتقيد فيها الخيال بأى محور حق فيستمتع بها على خير وجه في شبابنا . ان من يسحره شيللى وهو في الأربعين من عمره ، مثلما كان يسحره وهو في العشرين ، فان غاية ظننا انه قد فشل في النمو (*) . وكتب شيللى ذاته الى جون جيسبورن (٢٢ أكتوبر سنة ١٨٢١) « بالنسبة للحم والدم الحقيقيين ، أنت تعرف أننى لا أتعامل مع مثل هذه المواد ، واذا توقعت العثور على فخذ ضأن في محل للخمور يمكنك أن تتوقع منى أى شيء انسانى يمت بصلة للأرض » . ولا يستبعد الا يشعر أى انسان ناضج بالرضا عن مثل هذا الشعر المفتقر الى الجوهر حتى لو كان مخمورا ، وربما شعر بنفور أكثر اذا قدم له على أنه « مثل أعلى » . ومن جهة أخرى فان العلامة المميزة لأى عمل كلاسيكى صميم هو قدرته على الكشف عن معناه كاملا ، للناضج فقط . يقول الكاردينال نيومان « ثمة اختلاف بين تأثر الشباب وتأثر الشيوخ بكلمات شاعر كلاسيكى كهوميروس أو هوراس :

« ثمة فقرات لاتبدو في نظر أى فتى أكثر من صيغ بلاغية مألوفة ، فهى ليست أفضل أو أسوأ من المئات الأخرى التى يستطيع كتابتها أى كاتب فطن ولا يشعر آخر المطاف بها الا بعد انقضاء سنوات طويلة ، بعد أن يكون قد خبر الحياة وبعد نفاذها فيه وفي شعوره فتبدو له كأنه لم يسبق أن عرفها من قبل ، أى عرف ما فيها من أسى وحماس ودقة نابضة بالحياة . هنا يستطيع أن يعرف كيف دامت أبيات تم ابداعها مصادفة في صباح يوم ما أو في مساءه في احتفال ايونى ، أو على تلال سابينا ، وكيف انتقلت من جيل لآخر عبر آلاف السنين واستمر تأثيرها العارم وسحرها على العقل على نحو يعجز عن مضاهاته الأدب السائر بكل ما فيه من مزايا واضحة » .

يتمركز الخيال عند الشعراء الذين امتدحهم نيومان حول جوهر ما ، كما يمكن القول . ولعل سر ميل الكلاسيكيين الجدد الى القول بتعارض العقل مع الخيال ، وميل الرومانتيكيين الى القول بتعارض الخيال مع العقل هو وجود صراع فعلى بينهما ، عند العديدين من الأشخاص ، وربما عند معظم الأشخاص . غير أن النقطة التى يتحتم

(*) انظر الى تعقيبات اليوت المائلة على كتاب شيللى فى كتابه The Use of Poetry & the Use of Criticism (لندن ١٩٣٣) ص ٨٩ .

تأكيدا حقا هي أماكن الجمع بينهما . فمن المستطاع للعقل أن يكون خيالاً ، وللخيال أن يكون عاقلاً . ولو كان الخيال غير معقول ، كما يتبين بوضوح في حالة فيكتور هوجو على سبيل المثال ، فأننا سنشك حينئذ في توافر الاخلاقية والعالمية . أن كل الرجال - حتى عظماء الشعراء - قد يفرقون الى حد ما في حالات من الفرور الشخصي وأوهام عصورهم ، وأن كان هذا بدرجات . والشعراء الذين أجمع العالم في آخر المطاف على الإعجاب بهم لم يكونوا من المصابين بجنون العظمة . فهم لم يهددوا - كما فعل هوجو - بصعق البرق وشد الشهب من ذيولها . أن قول بوسويه بأن « العقل هو سيد الحياة الإنسانية » لا يتعارض مع قول باسكال بأن الخيال هو الذي يضع كل شيء في موضعه ، ولكنه يكمله ، شريطة العناية بتأكيد كلمة « انساني » . ربما كان من العسير محاولة الانغماس في الخيال على نحو شبيه بما فعله هوجو . إذ كان خياله منطلقاً الى حد بعيد ، مما يدفعنا الى التشكك في أنه كان يعيش حياة انسانية ، فقلعه كان من « طيطان السحر » على حد قول تنيسون . ولن يستطيع المرء ادراك « شدة وجوده » كما قال جوبيرت الا في حالة قدرته على الافلات من عبوديته لذاته . ولن تتحقق هذه الرحابة الانسانية بالتخلي عن المقيدات ، بل بالاعتراف بها . فما ينبغي على الانسان أن يحدده قبل كل شيء هو خياله . والسبب الذي يدفعه الى البحث عن حياة فيها امتلاء أكثر واكتمال هو بكل بساطة - كما اشار جوبيرت - هو كونها أكثر متعة ، فهي أقدر من الناحية العملية على تحقيق السعادة (*) .

(*) تجيء فيما بعد في الصفحات من ١٠٥ - ١١٦ ، ومن ١١٦ ، ومن ١٦٨ الى ١٨١ نظرتان بعيدتا الاختلاف عن نظرة بابيت ، وبخاصة في مسألة العلاقة بين الرومانتيكية والمجتمع والسياسة .

جريسون

الكلاسيكى والرومانتيكى

عندما لا يقصد بمصطلحي « الكلاسيكى » و « الرومانتيكى » ، الفن والأدب اليونانى والرومانى ، من ناحية ، والوسيط ، من ناحية أخرى ، بل يكون المقصود بهما - كما حدث منذ ما يدعى بالاحياء الرومانتيكى - الدلالة على خصائص معينة تتميز بها عهود فن وأدب معينة ، وكذلك صور وأشعار مختلفة فى نفس العصر ، الذى قد يكون عصرنا الذى نعيش فيه - فأنهما قد يكونان بين المصطلحات التى لم تحدث محاولات لتعريفها بطريقة مقنعة اقناعا كاملا لنا وللآخرين . . . وربما ثبت عند التمعن والتدقيق أن الكلمتين ليستا بأفضل ما يمكن استعماله من كلمات . فكلية « رومانتيكى » اما أن تكون بعيدة التحديد ، أو مفتقرة تماما الى التحديد ، فى دلالتها على كل مارئى انطوائه تحتها . ومع هذا فإننا قد نتفق على الحاجة الى بعض كلمات للدلالة على ما هو متكرر الحدوث - أو لوعنى هذا التسليم جدلا بصحة القضية حتى تثبت صحتها مستقبلا - ما كان ميولا أو اتجاهات متكررة فى التاريخ الفعلى للفكر والفن والأدب . ويتركز جهدى فى هذا المقال - وأركز على هذه الكلمة ، وأرجو أن تذكروا أننى اذا كنت أتكلم بلهجة قاطعة حازمة ، فإنما يرجع هذا الى حرصى على الوقت ، ولأن موضوعى كله يهدف الى

انظر الى محاضرة «From Classical and Romantic» ضمن محاضرات
Leslie Stephen (١٩٢٣) .

الكشف - أى على ادراك تاريخ الأدب الأوربي الغربى ، على ضوء نظرة تبدو لى ذات قيمة ، ولم يسبق محاولتها على نطاق واسع فيما أعلم .

(هنا ذكر جريسون تعريفات مختلفة لكلمتى رومانتيكى

وكلاسيكى) .

ومع بعض تحفظات ، ربما أمكن القول بأن برونتيير ... قد حدد الظروف المختلفة التى يظهر فيها أدب كلاسيكى فى العهود المختلفة ، كما حدد خصائصه الأساسية . فهو من نتاج شعب وجيل حقق واعيا تقدما أخلاقيا وسياسيا وفكريا محددا ، جيل مشبع بالايمان بتفوق نظرتة فى طبيعتها وانسانيتها وعالميتها وحكمتها على النظرة التى ابتعد عنها ، واهتدى الى نظرة متوافقة مكنته من النظر فى كل جانب من الحياة ، بعد الاحساس بشمولها ، وجمعها بين الوحدة والتنوع . ويضطلع الفنان بمهمة التعبير عن هذا الوعى ، ومن هنا جاء اتساق عمله ، وبالتالي فرط تحديده ، وجماله عند عظماء الفنانين . ولا يتصف الفن فى مثل هذه العهود بطابعه الشخصى - أو على أقل تقدير بنفس المعنى أو بنفس القدر الملحوظ عند روسو أو بايرون أو كارلايل ، أو أبسن على سبيل المثال . ويرجع هذا الى وجود ما يصح تسميته بالوعى المشترك الذى ينبض فى روح وقلب كل فرد يشارك فى العصر ، أو فى المحيط الذى يكتب فيه . وعلينا أن نعترف - وهذا امر بعيد الأهمية - بأن الأدب الكلاسيكى كان بوجه عام نتاج مجتمع صغير نسبيا - أثينا وروما وباريس ولندن . ويقوم الفنان الكلاسيكى بتزويد جمع من العواطف والافكار المشتركة التى يشترك فيها مع جمهوره بالتعبير الفردى وبجمال الشكل . انها أفكار ونظرات يعتبرها جميلة صحيحة نفس صحة الافكار الكلية . ولا يرجع اهتمامه بالشكل - كما هو الحال عند من تحدث عنهم بكون - الى عدم مراعاة لقيمة المادة وأهمية الموضوع ، ولكنه يرجع الى أن من منحه هذه المادة هو عصره ، وانها تبدو له فى أهميتها وقيمتها على نفس النحو الذى تبدو فيه لجمهوره . ومن هنا رأينا النقاد يؤكدون أهمية اشياء متضادة فى الأدب الكلاسيكى . فمثلا حاول « ماتيو ارنولد » فطام مواطنيه عن ترف الرومانس ، ومن ثم ركز على أهمية الموضوع ، وضرورة توافر دقة البناء ، والأهمية الثانوية للتعبير . اما برونتيير فصرح تبعا لنفس الروح بأن الجوهر لا شىء و « الشكل هو كل شىء » ، ويعنى القولان نفس الشىء .

اكرر القول بأن العصر الكلاسيكي عصر عقل . أنه ليس عصرا عقلانيا يضع صيفا قاطعة جازمة ، تتعدى الحدود التي تسمح بها مقدماته والتجارب التي تعتمد عليها . على انه لا وجود لشيء يعيه هذا العقل وعيا شديدا مثل وعيه بهروبه من نير التقاليد ، الى حياة العقل وحرية ، وان كان الفرد يستمر خاضعا للوعي الاجتماعي الذي يكبح جماح انطلاق كل شذوذ ، ويلزم بمراعاة الوسيلة . ومن هنا يقترب الأدب والفن ، في أي حال ، من توازن المميزات الذي وصفه برونتير بالقول : « ما يضيف معنى الكلاسيكي على الكلاسيكي هو التزام كل الملكات في انجازه حدودها المشروعة - فلا الخيال يتخطى العقل ، ولا المنطق يعوق الخيال عن الانطلاق ، ولا تتعدى العاطفة على حقوق ما هو معقول ، ولا العقل يتسبب في قتل حرارة ما هو عاطفي ولا تسمح المادة لنفسها بأن تسلب من القدرة على الاقناع التي تكتسبها من سحر الشكل ، كما أن الشكل لا يفتصب الاهتمام الذي ينبغي أن يكون من نصيب المادة وحدها » .

ليس لدى الوقت الذي يسمح لي بتأييد هذا الكلام ، باستقصاء الأدب الكلاسيكي في أي عصر ، وان وجبت الإشارة الى ثلاثة من هذه العصور : عصر بركليز - عندما ساعدت هزيمة الفرس على تزويد اثينا بالثقة بالنفس والجاه والسلطان ، بينما قامت اثينا في نفس الوقت باستيعاب فلسفة ايونيا وجعلها فلسفة لحضارتها ، واخضعت الغرب لبلاغتها . وكان أعظم ما أبدعته هو الدراما الاتيقية . واما أن اسخيلوس وسوفوكليس قد عكسا بصور مختلفة ، أفضل معتقدات عصرهما ، فأمر يمكن تبينه على أي حال من غضبة « ارسطوفان » للانحلال الذي أحدثته روح أوربيد . وربما أمكن القول بأن العصر الكلاسيكي قد امتد في روما خلال عهد الجمهورية الأخير ، وابان حكم أغسطس ، ومن عهد شيشرون ولوقريطس الى فرجيل وهوراس ، عندما ألم الكتاب عن وعى بالتراث الأدبي اليوناني ، وحاولوا استيعابه ، وان كانوا قد استعملوا هذه الأشكال في التعبير عن روح غير يونانية ، ولكنها رومانية مستلهمة من عظمة الامبراطورية الرومانية ، ورسالتها . وثالث مثل لهذه العصور هو عصر لويس الرابع عشر في فرنسا ، وهو العصر الذي استلهه درايدن في انجلترا . ولقد سار العصران متوازيين متقاربين كل منهما عن الآخر ، وان كانا قد افترقا في صورة مثيرة للاهتمام ، فمثلا كان لفكرة « الثقاة » قيمة كلية عند فرنسيي العصر الكلاسيكي لم تتوافر

لها عند الانجليز . فعمل الحرية الدستورية والتسامح الدينى هما اللذان منحاهم الحق فى النظر الى الماضى نظرة مسايرة لتقدمهم . وهناك اختلاف آخر هو وعى الكتاب الانجليز الكلاسيكيين بوجود عمالقة فى العصر الذى سبق عصرهم . فلم يتحدث اى ناقد فرنسى - كما الهرب وبوالو او بوهور - عن رونسار وجيله بنفس الاحترام الذى علم درايدن جيله والتالين له كيف يشعرون به تجاه شكسبير وجونسون وميلتون ، مع التغاضى عن الشاعر « ريمر » ، واستبعاده جانبا .



الاكتمال اذن فى اعتقادى هو علامة الأدب والفن الكلاسيكى الصميم النابض بالحياة . فهو يعكس روح مجتمع واثق بنفسه ، يبحث فى الفن والأدب عن التعبير عن مثله ومعتقداته ، ويطلب الفن بنفس الانتباه الى الشكل والدقة ، التى تراعى فى كل احوال الحياة ، ومظاهرها . ولا جدال فى كمون نقطة ضعف الفن الكلاسيكى فى احتمال خضوع منجزاته لروح اللياقة (الاتيكيت) بدلا من خضوعها اساسا لمتطلبات الشكل الفنى . وما الزام الأكاديمية الفرنسية باتباع « الوحدات الثلاث » وتحريم استعمال الكلمات « التى تدنس بخروجها من أفواه العوام » ، الا امثلة لما أعنيه . على أن اكبر نقص فى العصر الكلاسيكى ، وفنه ، هو عدم امكان دوامه . فهو يمثل وصفة مؤلفة او توازنا ، واية وصفة مؤلفة يقوم بها العقل الانسانى تتضمن استبعادات وتضحيات ، ستدرك قيمتها عاجلا او آجلا . كما أن كل توازن فى المسائل الانسانية عشوائى . ويختفى الأدب الكلاسيكى على أوجه مختلفة . فهو قد يجمد تدريجيا ، بعد أن تستنسخ الأشكال التى استطاعت توطيد نفسها ، بطريقة آلية ، وتتحول المعتقدات الى مسائل تقليدية . . واستمر الأدب اليونانى حيا بطريقة مدهشة ، بعد أن ولى عهده الذهبى ، وأخرج آيات ساحرة ككوميديا الفترة الوسطى ، « وباستورالات » تيوقريطس ، وانبعثت منه فى الملاحم الأخيرة لابولينوس آيات رومانتيكية ، لأن الحب موضوع رومانتيكى على الدوام ، وقدر لابولينوس أن يكون ملهما لفرجيل - وأن كان هذا لا يعد تقدما هاما مباشرا . ولم تفلح أى روح جديدة وعميقة فى احياء الشعر اليونانى ، وتحولت الأشكال القديمة الى أشكال تقليدية وأكاديمية .

على أن الوصفة المؤلفة الكلاسيكية قد تتعرض للتحلل . وتحلل

محل التوازن الممتاز بين العقل والشعور ، والشكل والمادة ، مغالاة من نوع أو آخر . وهكذا وصف « برونثير » المسخ الذي حدث للمثل الكلاسيكية في الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر ، فتحدث عما حدث عند العاطفيين من تركيز على المشاعر على حساب العقل : « هنا في قصص بريغو ، فاضت الحساسية » وأصبح العقل في كتابات الموسوعيين جامدا يتجاهل ما في مقدماته من نقص ، والتجربة التي بنى عليها . وبالنسبة للشكل ، أدى تطهير مفردات اللغة الى جذبها . واستنكر فولتير المغالاة عند كورنى (مثلما فعل درايدن في حالات استفزازه التي انتقد فيها شكسبير) كما استنكر كوندورسيه استعمال باسكال للعبارة المألوفة والمثل السائرة .

غير انه اذا استمرت حالة الجفاف أو الانحلال هذه ، فقد يحقق بالأدب أمر من الأمور ، وربما تحولت عملية الانحلال الى تمزق عنيف ، عندما تبدأ عصارة جديدة في الظهور في عروق الروح الانسانية ، وتغمر موجة من الفكر والمشاعر الجديدة البلد أو العالم الذي يعدان جزءا واعيا فيه ، وتصبح أرواح الناس على دراية بما ترك جانبا في « التوليفة » ، أو التوازن الذي انعكس في الفن الكلاسيكى ، ويتضح أن الجانب الروحاني، بل الجانب الدنيوى ، في طبيعة الانسان قد قمع ، أو أغفل . وتشرق رؤيا جديدة على الخيال . وسوف تتصف بعض مظاهر الحركة الجديدة ، والأدب المعبر عنها ، بعاطفيتها واوهامها كأدب حركة الانتفاضة العاصفة في القرن الثامن عشر في ألمانيا (*) ، وستبدو على اى حال في نظر بعض عقول ، وعهود ، وكأنها حركة فتية ترمى الى رفض الأشكال القديمة ، والافتتان بالتجارب الجديدة في مفردات اللغة والأوزان ، وان كانت ستبدو في نظر أعظم عقلياتها حركة روحانية وفلسفية أيضا . في كل العهود ، تعرضت الرومانتيكية للعوق بتأثير اهتزازاتها الميتافيزيقية . على أن هذا البعث الروحي يترك أثرا في أشكال الأدب ، ومن هنا جاءت الخصائص التي يتميز بها أدب مثل هذه الحركة على الأدب الكلاسيكى . فهو يفتقر الى الوضوح الدال على الثقة ، والى اتزان النزعة الانسانية ، والشكل البديع التناسق والاتساق والصحة المكتملة ، لأدب عصر يعرف نفسه . ولكنه مشبع بجمال جديد غريب في الفكر والرؤى والجمال والايقاع . وتزداد اللغة ثراء ، بعد أن تتحول الكلمات الى رموز ، بدلا من أن تكون مجرد علامات مميزة ، مشحونة

(*) Sturm und Drang

باللون والإيحاء ، وكذلك بالمعاني الواضحة المحددة ، ويزداد إيقاع الشعر والنثر تنوعا وقدرة على التعبير - حتى ولو في صورة مبهمه - عن أدق تيارات الفكر والمشاعر .

هذا هو طابع الحركة الرومانتيكية . واعتقد اننا قادرون على الإشارة الى ثلاث حركات من هذا النوع في تاريخ الأدب الأوربي الغربي . ويمكن الشعور بالحركة الأولى التي بدت كقوة مؤدية الى الانحلال - الى حد ما وبوجه خاص - في مآسى أوربيد ، وبصورة أكثر تأكيداً ووضوحاً وإيجابية في محاورات أفلاطون - على ما اعتقد . وأشعر بالميل - بالرغم من الحذر الذى يتحتم أن التزمه أمام مستمعين من جامعة كامبردج - الى اعتبار أفلاطون أول عظماء الرومانتيكيين ، كما أشعر مثل سقراط عندما كان يواجه أية عاصفة عاتية ، بالحاجة الى الاحتماء بحقيقة لا تنكر ، وهى لجوء عظماء الرومانتيكيين دائماً الى أفلاطون بحثاً عن تعابير فلسفية تعبر عن اتجاههم - كما حدث عند سبنسر ووردزورث وشيللى والفيلسوفين الرومانتيكيين الألمانين شلنج وفيشته . نعم لقد كان أفلاطون رومانتيكياً عند تصوّره وجود عالم مثالى مختبئ وراء المرئيات ، ووجود « مدينة مخفية فى السماء » ، وعندما تجرأ واستنبط كل الوجود والمعرفة من فكرة الخير . فأفلاطون - رغم اتهامه للشعراء - هو الذى خلق العلاقة المتبادلة بين الفلسفة والشعر ، والتي تميزت بها كل حركة رومانتيكية كبيرة . وهل هناك ما يتفوق فى أحداث الاثارة الرومانتيكية على أساطير الكهف وتشبيه النفس بالعربة والعقل بالحوذى والشهوة والارادة بجوادين فى محاوره فيسداروس ؟ . وأخيراً ، فلقد ظهر أثره من خلال الأفلاطونيين الجدد ، فى الحركة الرومانتيكية الكبرى التى اختمرت فيما نعرفه باسم الديانة المسيحية ، لأن أعظم رومانتيكى جاء بعد أفلاطون هو القديس بولس .

بدا لى وصف فيلاموفيتش فون موليندورف لمهاجمة القديس بولس للفكر الدينى اليونانى والأدب اليونانى وصفا كاملاً - أو ضرورياً على أقل تقدير - لما أعنيه بالحركة الرومانتيكية وروحها ورد فعلها بالنسبة للشكل ، وما تحدثه من أثر يجمع بين التمزيق وإعادة الأحياء معا . وكم كنت أود أن اقتبس كلامه كاملاً ، ولكن على أن اقنع بهذه الجمل القليلة .

« وأخيراً ، أخيراً ظهر واحد من الناس يتحدث اليونانية ، معتمداً

على تجربة للحياة عميقة نضرة ، وأعنى بذلك إيمان بولس . فهو متيقن من الأمل الكامن بين جوانحه ، ومن حرارة حبه للإنسانية جمعاء ، وتتصاعد حياة جديدة للروح في كل موضع تطأه قدماه ... فكل الأدب في نظره لهو وعيث . انه لا يملك أى روح فنية ، وان وجب علينا الاشادة بسمو التأثير الفنى الذى أحدثه رغم ذلك ... وفى العالم الهلنى ، بأشكاله التقليدية وجماله الناعم ، لم يحل هذا الافتقار الى الشكل فى الأسلوب دون نقل الأفكار والمشاعر المعبر عنها . وكان له تأثير عارم . فأى مؤثرات أسلوبية تستطيع الارتفاع بالسحر الودود المنبعث من الكتاب المقدس وتحدث أثرا عند المقدونيين ، وهكذا أصبح الأدب الكلاسيكى كله موضع اتهام ، لأن محاكاته الكلاسيكية لم تتمخض عن ظهور كلاسيكية جديدة الا عند اللاتين - عند شيشرون وهوراس وفرجيل . ولم يتمخض عن اللغة اليونانية عندما انبعثت مباشرة من القلب سوى ما اتسم بالضرورة بالخلو من الفن ، كما حدث عند بولس وابكتيتوس وافلوطين .

يرتبط الكثير مما جاء فى هذه الكلمات بالموضوع الذى اتحدث عنه ، ولأكتفين الآن بالإشارة الى انها قد وصفت وصفا دقيقا - مع التجاوز عن أى نقص فى الدرجة قد ترغبون كأفراد فى اثباته - الروح التى دفعت وليم بليك الى الابتعاد عن تقنية الفن فى التصوير والشعر ، عندما كان « الوحي » يهبط عليه ، والتى دفعت وردزورث الى مطالبته الشعر بتجريد الأسلوب الشعرى « من بهرجته أو حليه » والعودة الى بيته الشرعى فى قلب الانسان وإلى اللغة التى ينطقها الناس ، بتأثير الشاعر الفعلية ، أو على الأقل بتأثير الشاعر التى يتم جمعها فى هدوء ، لأن « الشعر صورة الانسان والطبيعة ، والعبير الذى يفوح من كل معرفة ، والروح الرقيقة التى تتخللها . انه التعبير المتحرر من الانفعال ، والموجود فى ملامح كل علم » .

يخرج الكلام عن تأثير المسيحية - أو هذه الخميرة الرومانتيكية الجديدة - على ماتلا ذلك من أدب ، عن نطاق بحثى ، بطبيعة الحال ، وان كنت احب ان اذكركم بما يلى : لم تستطع الروح الجديدة التوافق مع الأشكال الكلاسيكية التقليدية ، رغم جهود برودنتيوس وآخرين . واكتشفت الروح المسيحية تعابير شعرية وافية فى التراتيل اليونانية واللاتينية عند الكنيستين الشرقية والغربية . ومنذ ذلك الحين ، أصبحت التراتيل الاداة المختصة بالتعبير عن المشاعر المسيحية ،

وتصحب كل إعادة احياء روحاني لها . ولعلكم تذكرون كيف افصحت التراتيل العظمى عن الروح الالمانية المهدبة ، في القرن السابع عشر ، والتراتيل التي صحبت حركة « وسلي » والحركة الانجيليه ، وكل محاولة احياء قالية . ولن أعنى الان بالكلام عن قيمة التراتيل . ان المزاج الذي نتحدث عنه ، أعنى المزاج الرومانتيكى يميل الى الانطلاق الشعري والتراتيل التي تعد اقرب الى التعبير عن العشق او التوبة او المديح او الاعتراف اكثر من ميله الى الشعر الفنائى (الليريكى) بمعناه الصحيح ، فهي تعبير وافد عن روح فردية ، ربما كانت معقدة . اما الشعر الدينى الفنائى ، كذلك الذى كتبه هربرت وكراشاو وفوجان فلا يعد من التراتيل .

والحركة الرومانتيكية الثالثة - لأننى أرغب تأجيل الكلام هنيهة عن الحركة الثانية - هي الحركة التي بدأت الكلام بها . انها الشعلة التي أوقدها روسو ، وانتشرت في ألمانيا وانجلترا . ويصور ، على نجور رائع ، اتجاه جونسون - وان كنت لا استطيع الافاضة في الكلام عنه - روح المقاومة الكلاسيكية التي اعترضت مثل هذه الحركة ، والأساس الذى اعتمدت عليه ، وان كان هذا الموضوع رحيبا مألوفاً في نفس الوقت ، مما يجعلنى لا افيض في الكلام عنه ، مكتفياً بالإشارة ، الى انها ، وان كانت أقل شدة واثماراً عن الحركتين السابقتين الكلام عنهما ، الا انها اكثر تعقيداً وتعدداً للجوانب . فلها جوانبها الروحية والدينية التي ظهرت في شعر بليك ووردزورث ، وظهرت لحد ما في شعر شيللى ، وفلسفة شلنج وفيشته وشلايرماخر ، وفي إعادة احياء الشعر الكاثوليكي الوسيط الذى تحدثت عنه في البداية ، ولها جانبها البعيد عن الدين الذى ظهر في ولع كيتس بمظاهر الجمال في اللغة وتآلف الكلمات ، ذلك الولع الذى ركز عليه مستر بول (المار مور) (*) والأستاذ بلبيت ، عند الكلام عن بعض اطوار في اعمال بليك وشيللى ، وفيما دعاه جوته « بالسلبية المريعة » عند بايرون . ولها جانبها الفنى البحت الذى ظهر في افتتاح كيتس بالمستحدث في جمال اللغة والتآلف ، وان كان كيتس لم يقنع بذلك ، كما تعلمون . وعنيت هذه الحركة بعدة موضوعات ،

Rousseau & Romanticism ، والى

(*) أنظر الى كتاب بابيت

المختارات السابق نشرها في ص ٢١ - ٣٨ . وانظر أيضا الى كتاب بول المار :
The Drift of Romanticism

لأن روحها كانت متعددة الجوانب . فعرفت بافتتانها بالطبيعة وبإعادتها
لأحياء الروح الوسيطة وأحلامها بعودة العصور الذهبية والهلينية
الجديدة .

بيد أنه بدلا من التركيز على ذلك ، فأننى أرغب ، لو أمكنكم
تحملى ، العودة الى نقطة بدايتى ، لما لها من ضرورة لبحثى ، فأتساءل:
ما هى أهمية العناصر الوسيطة فى إعادة الأحياء الرومانتيكى ،
أو بمعنى أصح فأننى أسأل عن الأنواع المختلفة للرومانس الوسيط ؟
هل أنا محق اذا ادعيت تمثيل الأدب الرومانتيكى فى القرنين الثانى عشر
والثالث عشر للحركة الثانية من هذه الحركات ، وإذا قلت ان
رومانتيكيته انما ترجع الى روحه الثائرة المتحررة ، لا الى موضوعاته
الجرمانية والكلتية والشرقية ؟ لم يكن رأى هاينه - كما أشرت -
مستوفيا فى وصفه لإعادة الأحياء الرومانتيكى ، باستثناء ما قاله عن
المدرسة الجرمانية التى تسببت فى مضايقات كثيرة لشيپلر وجوته ،
وتسببت فى قول جوته : الكلاسيكية دليل الصحة ، والرومانتيكية دليل
المرض » . فعلىنا أن نذكر أن التعلق الرومانتيكى بالكاثوليكية الوسيطة
لم يزد عن جانب من العناصر الروحاني فى الثورة . فهو يمثل فعلها ضد
روح عصر التنوير والتمسك بالدنيويات ، الذى دفع آخرين الى
عبادة الانسانية والحرية والطبيعة . على أن هاينه كان مضللا بالمثل
أو لعله كان أكثر ضللا فى وصفه للرومانس الوسيطة ولروح الشعر
الوسيط . فهل يصح القول بنبوع روح لانسلو وجونيفر وتريستان
وايزولده وأوكسان ونيقوليت ، من دماء المسيح ، فاوكسان يصيح :

« ماذا عسى أن أكسب من الفردوس ؟ . اننى لا أسعى لدخوله .
وكل ما أطمع فيه هو نيقوليت وحدها ، المرأة الحلوة التى أحبها حبا
جما . ان الذين يذهبون الى الجنة هم القوم الذين سأحدثكم عنهم
الآن . انهم أولئك القساوسة العجزة ، والرجال المسنون من الجرحى
والمشوهين الذين ينتفضون ليلا نهارا بلا انقطاع أمام مذابح الكنيسة
وفى دهاليزها ، وذلك النفر من الناس الذين يرتدون الأثمال البالية
والخرق ، والحفاة والعراة الذين لا تستر أجسادهم غير القروح
والندوب . فان الزوال يتهددهم من أثر الجوع والعطش والبرد
وأوجاع الخازوق . فليذهب هؤلاء الى الجنة ، ولن أقبل مرافقتهم .
أما جهنم ، فأننى اتلف لذهاب اليها ، فهناك يحيا لطفاء رجال الدين
والفرسان الشجعان الذين سقطوا فى ألعاب الفروسية أو الوغى وجميع

الأشداء من الرجال ، وأصحاب النبل والسمو . حبذا لو ذهبت مع هؤلاء ، حيث سيذهب أيضا النساء الساحرات من صاحبات العاشقين أو الثلاثة ، وسيذهب فرسانهن الى هناك أيضا . هناك الذهب والفضة والفراء وعازفات القيثارة والشعراء وأمراء العالم ، سأذهب بصحبة هؤلاء بكل سرور ، على أن ترافقني نيقوليت معبودتي .

فيالها من زهرة غريبة نبتت من دماء « الصلب » أو من العبادة الطاهرة للعدراء . لقد عرب هاينه بلا جدال ان هناك رومانسات أو عناصر في الرومانسات غير مسيحية بل وثنية « فيها استمر يسود الأسلوب السابق للمسيحية في الفكر والشعر وأرواح الخيام التي لم تهذب بعد وتتحول الى روح الفروسية . ويقف فيها أبطال الشمال العتاة كتماثيل من الحجر ، لأن أشعة النور الرفيعة للمسيحية لم تستطع النفاذ في دروعهم الجديدة » . يحتوى هذا الدلام على قدر نافع من الصدق ، ولكنه لا يمثل الصدق كله ، أو أهم ما فيه ، ويتلخص فيما يأتي : أن روح الفروسية لما ظهرت في الأشعار الغنائية للحب في الرومانسات البروفنسالية والأثرية وغير ذلك كانت بالذات روح ثورة الروح الدنيوية للانسان على المثل اللاهوتية ومثل الزهد والورع ، التي طال استعبادها لها . . . ولم يكن أهم شيء امكان اكتشاف نبوع مثل الرومانس من مصادر وثنية تيتونية وكتلية وكلاسيكية . ان الشيء المهم هو القيمة الجديدة والتبادل الجديد لها . فلقد اهتدت روح الانسان في الشعر الرومانتيكي الى منفذ للشعور ، استنكرته المسيحية ، وحاولت قمعه ، والى مثل حاولت الكنيسة - وشرعت بالفعل - ضمها اليها وتحويرها ، ولكنها كانت بالضرورة متعارضة مع المسيحية . انها مثل الشجاعة الفردية والشرف ومثل الحب العاطفي والخشوع لا لله بل لامرأة ما . بطبيعة الحال ، لا تعد الرومانس من دلائل المروق، فهي لم تكن بالعقائد المقدسة ، وان وجب علينا الا ننسى الصلة بين « التروبادور » وطائفة Albigensians (الذين انشقوا على كنيسة روما في القرن الثاني عشر) والدور الذي قاموا به في السخرية من تعاليم رجال الدين عن جهنم والمطهر . (ولعل اصداء ذلك قد ترددت في أوكسان ونيقوليت) . ولكن روح الرومانس ، وتمجيد الشرف الشخصي والحب العاطفي ، لم تكن في الحقيقة متوافقة مع اخلاقيات المسيحية . فلا مكان عند الكنيسة ونظرتها للحياة لأي أدب دنيوي . وعندما شعر بوكاتشيو وتشوسر ببعض اعراض الندم ، كان أول ما خطر ببالهما هو احراق كل

كتابتهما الدنيوية . وتبدو لنا ترويلوس وكريسيده لا اخلاقية في كل تناولها للحب . فالخطبة وحدها في نظر تشوسر - بوصفه رومانتيكا - هي حاجة كريسيده للايمان . أما في نظره كمسيحي ، فان كل حب دنيوي ، تافه فارغ :

ثم بدا يتأمل من مكانه الهزيل في سرعة خاطفة (*)
تلك البقعة من الأرض التي يحتضنها المساء
وعلى التو بدا يحتقرها احتقارا كاملا ،
هذه الدنيا المليئة بالتفاهات .
ويقدر الهناء الكاملة .
الموجودة في السموات العليا .

وضحك من أعماقه على اشجان
اولئك الذين بكوا على سرعة موته وفراقه ،
ولعن كل ما تقوم به في سبيل هذه الدنيا ،
والشهوة العمياء ، وكل ما لا يقدر له البقاء ،
فعلينا ان نتجه بقلوبنا الى السماء

وما لبث ترويلوس ان اهتدى الى الحب ،
وما لبث ان شعر بقيمته العظمى ،
وما لبث ان أدرك مكانة الحق في السماء ،
وأدرك هزال شهوته بعد ان شعر بسموه ،
وعرف هشاشة الدنيا .
وهكذا بدا حبه لكريسيده
كما اخبركم ، ومات على هذا النحو .
أيها القوم ، أرباب الصبا والنضارة من ذكور وإناث ،
ممن ينمو الحب مع أعمارهم ،

(★) أقصى ما يستطيع عند ترجمة الشعر هو ترجمة المعنى ، الذي قد يكون ثانوي الأهمية من الناحية الشعرية ، ولذا آثرت تضمين النصوص الأصلية في نهاية الكتاب لمن يرغب الاستمتاع بها - الترجمة .

أتركوا تفلحة الدنيا ، وعودوا الى داركم ،
واطرحوا من قلوبكم مظاهر الخداع ،
واتجهوا الى الله ذاته الذى صنعتهم على نفس صورته .
فبهاء الدنيا زائل كالزهور سواء بسواء .

قامت الكنيسة - كما سبق ان ذكرت - بعدة جهود ، لهاودة الروح التى لم تستطع التحرر منها ، والسيطرة عليها - كصبيغ الفرنسية بالصيغة المقدسة ، وتوجيه روح الحب الى ناحية العبادة الدينية ، ومن هنا ظهرت رومانسات الجريل (الوعاء المقدس) ، والنظر نظرة مثالية الى « جالاهاد » كمنظر للانسيلوت المثل الأعلى للفروسية . كما ظهر ايضا الشعر الفرامى العلوى لجونشيللى ودانتى ، ولكن الروح الأخرى كانت أقوى ، وتمخض ذلك عن ازدواج بدأ واضحا فى الشعر عند تشوسر ، وفى صورة أكثر وضوحا عند بترارك . اذ تمثل « لورا » فى نظره - من ناحية - « زهرة كل كمال فى ذاته ، وموقظة كل فضيلة عند محبوبها » ، وان كان حبه للورا قد بدا كانهراف منهك للروح عن غايتها الحققة وهى حب « الله » وعلى حد قول سيدنى :

أتركنى ايها الحب ، الذى لا ينتهى الا بالتراب
وانت يا روحى ، عليك ان تتطلمى الى ما هو اسمى
وازدادى ثراء ، بما لا يعتريه الصدا أبدا
فما من شيء يتعرض للوهن غير ما تجيء به المتعة الواهية

من المعتقدات السائدة ، الظن بأن المثل الأعلى الوسيط للحب يدين بالشئ الكثير لعبادة العذراء . ولقد بدا لى هذا الاعتقاد دائما مشكوكا فيه ، او رواية فى حاجة الى الكثير من التمهيص . وحاولت الكنيسة (كما يتبين من فكرة الحمل العذرى) تمييز العذراء عن النساء الأخريات . وليس هناك من انتقد المرأة بصورة أقطع من نقد بعض آباء الكنيسة وقسيسيها لها . ويمكن أن تقرأ تمهيد كتاب « الزوجة فى حكاية باث » (*) لكى تدرس المصادر التى نهل منها تشوسر ، ويلوح لى أن التأثير كان على عكس ذلك الى حد كبير ، أى

ان اشعار غزل الفروسية قد اثرت على روح تراثيل العذراء . فتعلق
العصور الوسطى بالمرأة مدين بدرجة اقل للعذراء التي ظهرت في صورة
باهتة اللون فياضة بالأسى والعبودية كواحدة من العبيد ، من دينها
للشاعر اللاتيني أوفيد الذي بدت عنده المرأة :

**ثمرة لبخور مزدهرة
مرتدية رداء فيه كل ما يشتهي العالم
جميلة كأنها الزبد
سحرها أسرع من نار مندلعة
فمنها الالهة والام التي ولدت روما**

لم تعد الروح الدنيوية للانسان الى الاستيقاظ في الشعر في القرن
الخامس عشر كما يصح هاينه وغيره على القول ، وانما في القرن الثاني
عشر . وازدادت سرعة البتظة بتأثير النهضة الكلاسيكية ، وان كانت
نفس النفحات قد ظلت مسموعة .

**هل هذا هو وجه من سير الف سفينة
وحرق البروج الشاهقة في « اليوم » ؟**

ولكن هذه هي الناحية الأخرى المسألة : لقد كان قرنا الرومانس ،
(القرن الثاني عشر . الثالث عشر) هما القرنين اللذين شيدت
فيهما الكنيسة لنفسها كيانا محدد المعالم واتخذت عقيدتها صورة
النسق العقلي . وتحقق ذلك في فلسفات المدرسين وبالأخص عند
توما الاكوينى . ولم يقتصر أثرها على تعريف البشرية بالسلطان الالهى ،
وتزويدها بشيء يجتذب القلب والخيال ، برومانتيكيته وغاياته
الشاعرية ، ولكنها زودتها بنظرة شاملة للحياة قائمة على البرهان
العقلي . وكما قال السنيور بابيني : « مثلت الكنيسة خلال القرون
الوسطى الروح الكلاسيكية » . ولكن ما احتاجت اليه هذه الروح لخلق
ادب كلاسيكى كان لغة أكثر حيوية من اللغة اللاتينية ، وام تكن اية
لهجة من اللهجات العامية على استعداد لتحقيق ذلك ، وان كانت
احداها قد اقتربت من القدرة على ذلك . ودانتى هو الشاعر الكلاسيكى
للمسيحية الكاثوليكية . قبفضل تحكمه في الروح الرومانتيكية التي

ورثها عن أسلافه البروفنساليين ، استطاع أن ينقل أكبر قدر استطاع تنقيته أو تحويله الى التعبير الشاعري عن النظرة الكاثوليكية للحياة في صورتها المتعقبة المفهومة . كما استطاع بتحليقه الى ما هو أسمى من الشاعرية الغنائية أن يخلق من الأنشودة « الكانزونا » الكبرى ، شكلا أكثر ضخامة وشمولا ، طربت له الروح الكلاسيكية ، وظهرت في ملحمة الدرامية العظمى في الكوميديا الإلهية . ولا يظهر في أى مكان الفارق بين الروح الكلاسيكية والروح الرومانتيكية في صورة أوضح مما ظهر في معالجة دانتي للحب . فإذا كان أوكسان قد ذهب الى الجحيم للعيش مع نيقوليت ، فإن دانتي قد التقى بالعاشقين : باولو وفرانشيسكا هناك ، بعد أن قصدا الى جهنم لهذه الغاية ، مدفوعين الى ذلك بدافع الغرام . ولم يتشكك إطلاقا فيما سيحصلان عليه هناك من سعادة . « فعندما كانت أى روح منهما تتكلم كانت الأخرى تبكى مما جعلنى أشعر بالاعياء من أثر الرحمة » عندما هوت كما يهوى جسد ميت (*) . فهو يعرف أين يحيا العشاق الرومانتيكيون ، أصحاب القداسة ، المسجلة أسماؤهم في سجل الحب . انهم في جهنم : ديدو ، وكليوباترة ، وهلين ، وآشيل ، وباريس ، وتريستان ، بالإضافة الى أكثر من ألف من أمثالهم « من الذين يخضعون العقل لشهواتهم » .

أما من تعرضت لاختبار حاسم فهي بياتريس ، وقام شاعر آخر قبل دانتي بتناول الحب كموضوع لقصيدة ، قصد بها إعطاء صورة شاملة للفضيلة والحياة البشرية . وكما قال أحد مؤرخي الأدب اللاتيني : لقد سد « ديدو » الطريق أمام القدر ، وكان ارتباط أنياس بديدو أمرا خاطئا . إذ كانت مصالحة هي نفس مصالح روما . . . وأصبح من واجبه هجر ديدو ، ولا يمكن الحكم على هذا العمل بمقاييس الفروسية أو فهمه على هديها على أقل تقدير . . . وعلى نفس النحو ، يمكن أن يضاف الى ذلك ما حدث عندما طلب من « تيتوس » هجر بياتريس في رواية راسين الجميلة . ولكن فروسية فرجيل ، وأحاسيسه الشاعرية ، وما عنده من روح

(*) E caddi, come corp, morto cade

أنظر الترجمة العربية لجحيم دانتي للدكتور حسن عثمان .

(*) Che La ragion sommetono al talento

رومانتيكية ، قد قهر غايته . فلقد طالب العالم ديدو بالوقوف في وجه انياس وروما . أما دانتى ، فلم يتناول بياتريس على نفس الوجه . وبدلاً من أن يستنكر أفعالها ويستنكر العشق الانساني ، تسامى بهما . فلقد بقيت كما هي ، أي كما كانت عندما أحبها في شبابه ، وإن كانت لم تخرج من بين شفيتها أية كلمة دالة على الحب الدنيوى ... فهي تمثل شيئاً الهيا على الدوام . الحب يلهم حكمتها الالهية ، انه الحب الذى يتوافق مع انشراح . وعند الرومانتيكى الغاية هي الحب ، والغاية عند الكلاسيكى هي القانون . ويتبين في النهاية أن الغايتين غاية واحدة .

وهكذا لا استطاع القول بوجود عصر كلاسيكى في نهاية القرن الثالث عشر أخرج وفرة من المؤلفات الكلاسيكية ، كما حدث في عصر بركليس في أثينا ، أو في عصر لويس الرابع عشر . ولكن هناك مزاجاً كلاسيكياً ، وروحاً كلاسيكية ، وتواليف كلاسيكية ، أعظم معبر عنها هو شعر دانتى . فهو يتحدث إلى إيطاليا أولاً ، ولكنه يتحدث أيضاً إلى كل العالم المسيحي الغربي . وهذا أمر عظيم الدلالة . فلو عاد العصر الكلاسيكى مرة أخرى ، فانه لن يكون مقصوراً على شعب واحد (وهذا ما يعتقد برونتير أيضاً) . إذ يتوقع أن يشترك فيه الأوروبيون والأمريكيون على أقل تقدير .

على اننى أجمل ما حاولت الكشف عنه فيما يأتى :

١ - لن تفصح كلمة كلاسيكى - مثل كلمة بطولى عند إطلاقها على الشعر البطولى - عن معناها كاملاً ، إلا من ناحية تاريخية وحسب ، والأدب الكلاسيكى ، الذى حاولت وصفه ، أدب مجتمع وجيل يعى منجزاته ، واتجاهه ، غايته هي النظرة الشاملة المعقولة للحياة ، والاهتداء إلى لغة وأشكال فنية مناسبة لادائه ، والتعبير عن روحه . وبذلك يكون هناك اختلاف بين هذا الأدب والأدب الذى يكتفى بتقليد القدامى ، وما نستطيع تسميته بالأدب الكلاسيكى « المنزع » تمشياً مع التسمية التى أطلقها فبلاموفيتش (*) على الملاحم الاغريقية الأخيرة ، وغيرها من الأشعار . ويتركز الاختلاف الأساسى في أن مثل هذا الأدب ينظر إلى الورا . إذ يحاول الشاعر واعياً عامداً ، إعادة

(*) die griechische Literatur des Klasizismus

احياء اشكال ونزعات قديمة (كما حدث عند فرجيل في حالات اقتصاره على تقليد هوميروس ، وجوته في ايفجينيا - وان كان هذا لا يدل على الحقيقة كاملة - وكما حدث في حالة اثلاثا لسوينيرن وارنولد ، واريكيتوس للاندور) مثل هذه المنجزات ، تمثل مبدعات حقيقية نابعة من السعي الرومانتيكى وراء المستحدثات الجديدة . وترجع افضلية الكلاسيكيين الاصل من امثال سوفوكليس وفرجيل ، وكل ما اتسم بعظمته في شعر راسين وجونسون ، الى قدرة كل منهم على الوقوف وقفة راسخة في عصره ، ووعى كل منهم - في زهو - بأنه لسان حال عصر عقل وتنوير . ان درامات راسين اصدق في كلاسيكيتها من درامات جوته أو أرنولد ، لأنها تعبر عن روح الفرنسيين في هذا العصر تعبيرا كاملا ، ولأن شكلها ليس مجرد تقليد للقدم بل شكل نابض بالحياة ، جاء نتيجة للصراع بين الحاجة الى تقاليد مسرحية حية للحركة المسرحية والقصة والاثارة ، وحاجة الدوائر الفكرية - المتمثلة في الاكاديمية - الى جمال الدراما القديمة وانتظامها . واكمل كورنى وراسين الحركة التي بدأت بهاردى ، عندما ادرك تعذر انتعاش روايات « جارنييه » و « بلياد » بالحياة على المسرح .

٢ - عندما لا تستعمل الكلمة بهذا المعنى التاريخي ، فانها تستعمل بمعنى نسبي ، وغامض نوعا ، للدلالة على الأدب الذي يبدو في نظر الناقد متصفا بالخصائص التي اشتهر بها عظماء الكتاب في مثل هذا العصر . ويقال ان الأدب « الكلاسيكى » هو الأدب الذى تسوده المعقولية ، ونظرة شاملة للحياة ، وتوازن بين العقل والمشاعر ، وبين المادة والشكل . يقول هيوم - براون : « يرى جوته وجوب تناول الشعر للموضوعات ذات القيمة ، وان يكون مستلهما من العقل والخيال معا . وكى يحدث اكبر اثر ، ينبغي ان يتقيد بالقواعد . ولا بد من اتسام تفاصيله بالدقة ، ووجود انسجام بين كل الأجزاء ، وان يلتزم المنطق عندما يحلق عاليا متحررا من كل قيد . ولقد عرفنا في انجلترا هذا المثل الأعلى في نقد ماثيو ارنولد (الأهمية الشاملة للموضوع وضرورة البناء ... الخ) . كل هذه الأشياء مشيرة للاعجاب ، وان كانت ليست من الأشياء التي يستطيع أى شاعر الحصول عليها في جلسة هادئة ، وهو ينتظر هبوط الفكرة ، لأن الشاعر ابن عصره ، ولا يتوافر لكل عصر الثقة بنفسه ، أو ادراك ماله قيمة من الموضوعات ، أو ماله معقولية في النظرة الى الحياة . ويعتقد أى عصر كلاسيكى انه يعرف عن يقين ما في أشياء كثيرة من معقولية ومسايرة للطبيعة ،

ويشعر بأنه قد حقق توازنا بين الايمان والعقل والاحساس والشعور ،
والمادة والشكل . واثبت الزمان دائما ان التوازن كان يتحقق
عشوائيا ، ولا يحدث في صورة مكتملة ، على اننا لا نمانع في تسمية شعر
لا ندور وجوته وارنولد وجراي وهيريدا كلاسيكيا ، وضم هذه
المنجزات الى الكلاسيكيات النقية المهدبة التي نعجب بها . وربما فضل
بعضنا التركيز بدرجة اقل على البناء المعماري والصحة ، والاحتفاظ
بهذه الصفة في معناها النسبي لشاعر مثل شكسبير او هوميروس .
ولو اعتبر هوميروس من غير المنتمين الى عصر كلاسيكي فأين اذن نعثر
على الشاعر الذي توفر لأعماله الرسوخ الذي تحدث عنه جوته ،
او اشتملت نظرتة للحياة على الكثير من العناصر التي يتحتم على أي
توليفة كلاسيكية مراعاتها في اقل تقدير .

وبالنسبة لصفة « الرومانتيكية » ، علينا ان نكون اكثر اعتمادا
على الاجتهاد ، وان كنا سنكون في أغلب الظن اقل اعتمادا على النسبية .
فالروح الرومانتيكية تصاحبنا على الدوام ، ونحن جميعا نتصف
بالرومانتيكية في بعض الأحيان ، حتى اذا حدث ذلك « عندما يجمء
النوم ، منهيًا ليوم حافل بالمشقة ، او عندما نغم في الحب » ، ومن هنا
سيكون هناك في جميع الأوقات شعراء وفنانون متفاوتو الحظ من
الرومانتيكية . أما الحركة الرومانتيكية فهي ظاهرة محددة لها مقومات
خاصة في تاريخ الفكر والأدب والفن . ان الكلاسيكية والرومانتيكية أشبه
بحركة انبساط وانقباض للقلب الانساني عبر التاريخ . فهما تمثلان -
من ناحية - حاجتنا الى النظام والتركيب ، وبالتالي الحاجة الى ترتيب
جامع مانع للمشاعر والأفعال ، ومن ناحية أخرى ، القصور المحتوم
في كل تركيبة انسانية ، والاكتشاف المحتوم بأن ملابسنا لم تعد
تناسبنا - على حد ما جاء في تشبيه كارلايل - وتحول كل ما هو كلاسيكي
الى تقليدي ، واجذاب تطلعاتنا الروحية ، وبأن دوافعنا الدنيوية قد
اصيبت « بالشلل والهزال » ، وغدت محصورة ، وبذلك يفجر القلب
والخيال غشائها بحثا - كما حدث مع فاوست - عن المتعة في هذه
الدنيا .

لو كانت لي انفس في عدد النجوم لتنازلت عنها جميعا لمفيسـتو

وربما حدث ذلك على طريقة روسو ووردزورث وشيللي ، اي
كعود الى الطبيعة ، الى عالم اكثر انصافا وحرية وشفقة .

عندما يكون الحب نورا لا يعرف الخطأ
والفرحة هي ملاذه .

وربما تحقق ذلك في البحث عن الماضي الذي لم يكن حاضرا قط ،
وعن المجد الذي عرفته اليونان .

التي تشيدت وتأسست
بعيدا عن أوصاب الحرب
فدعامتها بحر بللورى
من الفكر وخلوده

وربما كان تطلعا الى عصور الايمان كعصر الوردة القوطية :

نامت العصور الوسطى فوق فراش مرمرى
نوما رقيقا هنيئا . فهي لم تعرف المحنة
التي اندلعت وحطمت
القبعة الزرقاء الهشة

وبعد ان انقضى كل شيء ، كان الموت جميلا
مثما كان العيش جميلا
فلم يفسده اطلاقا العالم
بالسنة نيرانه البطيئة الزحف
لن يرى الناس منظر التاج والآلىء
التي زينت اورشليم في عز الظهيرة

على ان الموضوع ليس بالذات ما يجعل الشعر رومانتيكيا
في اى وقت . فما جعل اشعار القرون الوسطى تبدو رومانتيكية ، ليس
خرافات وسحرة الأدب الكلتى وبطولات التراث الجرمانى او سحر
الحكايات الشرقية . ولكن هذا يرجع الى طريقة الاستفادة بهذه
القصص . ونحن لا نعرف كيف بدت هذه الحكايات في نظر مؤلفيها
الأصليين ومتذوقيها الأصليين من كلتيين وجرمانيين وشرقيين . ولا شك

انها اثارت دهشتهم ، ولكن لعلها قد بدت أساسا محتملة التصديق في نظرهم . وتعتمد الرومانس الأصلية على التباين الواعى مع العقل . وما اضى الطرفا على الرومانس الوسيطة ليس عكسها لحياة العصر وفكره الجاد ، ولكن الأمر على عكس ذلك . فهي تمثل أحلام الناس . ان هذا - فيما اعتقد - هو جوهر كلمة « رومانتيكى » ، كما نستعملها في معرض كلامنا عن العصور العظيمة وشعرائها العظام ، وعن التباين الواعى بين ما يتصوره القلب والخيال - وما يشيران علينا باتباعه ، وبين العقل . ولا يقصد بذلك عقل العلم الذى يفكر في الموضوع ويهتدى الى اقتناع خاص ، ولكنه العقل بمعنى ما يراه معقولا المجتمع الذى يحيا فيه الانسان . والقديس بولس مسيحي رومانتيكى ، لأنه أدرك ، مثل قلائل من اقرانه الرسل - فيما يحتمل - المفامرة الخطرة التى اقدم عليها . إذ عرف ان صلب المسيح قد بدا لليهود لعنة ، ولل يونانيين حجر عثرة ، وأهم ما جعل الترائيل المسيحية الوسيطة تتصف بالرومانتيكية هو أسلوبها الواقعى المحدود ، في الدعوى الى العقيدة الدينية ، ولغتها العذبة الرنين ، بالاضافة الى طابع المضمون الهائل لهذه العقائد ، الذى يعلو على كل عقل . وتبدو رموز الوعاء المقدس (الجريل) كالدرع والسيف ، والملك الصياد المجروح - لو انه صدقت المس ويستون - كاملة التحديد بالقدر الكافى في شعائر خصبة وبدت في نظر الشعراء الرومانتيكيين في القرون الوسطى ذات معان غيبية دالة على أشياء لا تقبل التفسير ، وقاموا بتضمينها في تعابيرهم عن المثل التى تتجاوز كل حدود عقلانية : المثل الدنيوية والدنية . مثل الشرف والحب ، والوداعة والورع . وفي عهد الاحياء الرومانتيكى ، ظهر على النحو نفسه تسام واع على العقل عند وردزورث .

الاحساس السامى

بشيء اشد عمقا في امتزاجه

يحيا في نور الشموس الفاربة

والمحيطات الشاسعة والهواء النابض بالحياة

وزرقة السماء ، وعقل الانسان .

ان الشاعر الرومانتيكى الذى يقوم باعادة احياء الفروسية الوسيطة او الكاثوليكية ، يعرف انه يحلم ، وان كان الحلم يبدو في نظر صاحبه

مؤلفا من عناصر قيمة أبدية . واذا كان من العسير اعتبار شيللى فى بعض الأحيان ، رغم حرارة شعره وموسيقاه ، من الرومانتيكيين ، بنفس المعنى الذى نقصده عندما نصف وردزورث وكولريدج وكيثس وبوريس بذلك ، فان هذا لا يرجع الى كونه من الواقعيين كما ظن « كراب » ، ولكن الأمر على العكس ، لأنه كان يفتقر الى أى إدراك للواقع ، ولا يشعر بأى وعى واضح محدد للتباين بين ما هو كائن وبين ما يحلمه ويرغبه وكل ما يستطيع أن يفعله هو التعبير عنه فى لغة شجية موسيقية فحسب . إذ كان الرومانتيكى الكبير يعرف أنه يحيا بالإيمان ، لا بالعقل .

مؤلم

الرومانتيكية والكلاسيكية

أود أن أبين أننا سائرون تجاه إعادة احياء للكلاسيكية ، بعد أن أمضينا مائة سنة في الرومانتيكية ، وسوف تكون « القريحة » هي السلاح المميز لهذه الروح الكلاسيكية الجديدة عندما تفصح عن نفسها . من هذا يتبين أنني أرى تفوق القريحة . ولا يقصد بذلك التفوق بوجه عام أو المطلق ، لأن هذا سيكون هراء واضحاً ، ولكن التفوق هنا بنفس المعنى الذى تعنيه كلمة خير في الاخلاقيات التجريبية ، أى خير بالنسبة لشيء ما ، وكذلك متفوق بالنسبة لشيء ما . سوف أحاول اذن اثبات أمرين : أولاً - ان الاحياء الكلاسيكي ات . وثانياً - ستكون القريحة متفوقة على الخيال ، في الغايات التى تسعى اليها .

أصبحت كلمتا « خيال » و « قريحة » من الكلمات الدارجة ، حتى أصبحنا نعتقد انهما كانتا موجودتين دائماً في اللغة . أما تاريخهما ككلمتين مختلفتى المدلول في مفردات اللغة ، فقصر نسبياً . بطبيعة الحال - تعنى الكلمتان في الأصل نفس المعنى . وأول من بدأ التفرقة بينهما هم كتاب الجماليات الألمان في القرن الثامن عشر .

وأعرف أنني أقدم على فعل خطير عندما استعمل كلمتى

من ص ١١٢ - ص ١٤٠ من كتاب Speculation

« كلاسيكى » و « رومانتىكى » ، لانهما تمثلان خمسة أو ستة أنواع مختلفة من النقائص . فبينما قد استعمالهما بمعنى ما ، فانك قد تفسرهما بمعنى مختلف .

وأفضل سبيل للفوص في تعريفى الصحيح للمصطلحين هو البدء من مجموعة من الناس ممن أظهروا استعدادا للعراك من أجلهما . فانت لن تصادف في موقفهما أى غموض (وان كان بعض الناس يتبعون الاتجاه الممقوت للمتذوقين على الطريقة الكاثوليكية الذين يقولون أنهم يعشقون الاتجاهين على السواء) .

منذ سنة تقريبا ، ألقى رجل يدعى فوشوا - على ما اظن - محاضرة في مسرح الأوديون عن راسين ، وذكر خلالها بعض ملاحظات منفرة ، عن بلادة راسين وافتقاره الى الابتكار ، وتسبب ذلك في حدوث شغب على التو . وحدث عراك في دار المسرح ، وقبض على عديد من الناس ، وسجنوا . وألقيت المحاضرات الباقية من السلسلة بحضور مئات من أفراد الشرطة والمخبرين الذين انتشروا في سائر الأنحاء . كان سر مقاطعة هؤلاء الناس للمحاضر هو عمق تطفل المثل الأعلى الكلاسيكى في نفوسهم ، وعظم تقديرهم لشخصية راسين الكلاسيكية العظيمة . ان هذا هو ما ادعوه بالاهتمام الحى الحق بالأدب . فلقد بدت الرومانتيكية لهم كما لو كانت مرضا رهيبا ، برأت منه فرنسا ، او كادت .

وما زاد موقفهم تعقيدا ، هو ان الرومانتيكية هي التي صنعت ثورتهم ، ولما كانوا قد أصبحوا يبغضون الثورة ، فقد شعروا بالملق تجاه الرومانتيكية .

اننى لا أعتذر هنا عن اقحام السياسة . فثمة ترابط بين الرومانتيكية في انجلترا وفرنسا ، وبين بعض نظرات سياسية معينة . ويساعد الرجوع الى أى مثل ملموس يبين كيفية تحقق اية نظرية من الناحية العملية ، على الحصول على أفضل تعريف لها .

ما المبدأ الايجابى الكامن وراء كل المبادئ الأخرى لما حدث سنة ١٧٨٩ ؟ . وانا أتحدث هنا عن الثورة من ناحية كونها فكرة ، وسأتفانى عن الأسباب المادية فهي لا تنتج غير الآثار المادية . ولقد نجحت الأفكار في تحطيم الحواجز التي كان يتوقع مقاومتها لهذه

القوى ، أو توجيهها لها . أن هذه هي الحقيقة دائما - فيما يبدو - وراء التغيرات الناجحة . فالطبيعة صاحبة النفوذ ، لا تهر ، الا عندما تعمد ايمانها بنفسها ، وعندما تنعد في أعماقها الافكار التي تعمل ضدها .

لم تكن هذه الأفكار « حقوق الانسان » - اذ كان هذا الشعار مجرد صيحة حرب ناجحة عمليا . ان ما ساعد على خلق الحماسه ، وجعل من الثورة ديننا جديدا من الناحية العملية ، هو شيء أكثر ايجابية من ذلك . فلقد تخمرت بذرة الحرية في نفوس الناس من شتى الطبقات ، حتى أولئك الذين كانوا معرضين للضياع بسببها . ولا بد ان تكون هناك فكرة ما قد يسرت اعتقادهم بأن شيئا ايجابيا ما سيتولد من شيء سلبي بالضرورة مثل هذه الفكرة . نعم لقد كانت هناك فكرة ما ، وهنا اصل الى تعريفى للرومانتيكية . فلقد عرفهم روسو أن الانسان خير بفطرته ، وان الفواين والعادات الرديئة وحدها ، هي التي قيدته ، ارفعوا كل هذه القيود ، عندئذ تسنح الفرصة لكى تفصح الامكانيات اللامتناهية فى الانسان عن نفسها . ان هذا هو ما دفعهم الى الاعتقاد بأن شيئا ايجابيا ، قد ينبعث من الفوضى . وهذا هو ما خلق التحمس الدينى . هنا اصل كل رومانتيكية . فالانسان الفرد مستودع لامكانيات لا نهاية لها . واذا أنت استطعت اعادة تنظيم المجتمع بالقضاء على قوى البفى ستسنع الفرصة حينئذ لتحقيق هذه الامكانيات ، وبذلك يتحقق التقدم .

من الميسور تعريف الكلاسيكية كمقابل مباشر لهذه الحالة . فالانسان حيوان يتميز بثبات وتحديد غير عادى ، مما يجعل طبيعته تبدو ثابتة بصورة مطلقة . ومن غير المستطاع انتزاع أى شيء وقور منه الا بالاعتماد على التقاليد والتنظيم .

وتزعزعت هذه النظرية قليلا على عهد داروين . ولعلك تذكر افتراضه الذى عرف عنه والقاتل بظهور الأنواع الى حيز الوجود نتيجة للتأثير المتصاعد لبعض تنوعات صغيرة . وسمح هذا الافتراض على ما يبدو بتصور حدوث تقدم فى المستقبل . على أنه فى الوقت الحالى ، قد استطاع الافتراض المضاد أن يشق طريقه فى صورة نظرية « دى فريس » فى الطفرة ، وقوله ان كل نوع جديد يظهر الى الوجود ، لا بالتدريج نتيجة لتجمع خطوات صغيرة ، بل على حين غرة فى شكل قفزة ، على غرار ما يحدث فى الألعاب الرياضية ، وبمجرد ظهور هذا

النوع ، فانه سيستمر في صورة محددة مطلقة . لقد يسر لى هذا
الرأى جعل النظرة الكلاسيكية تبدو بمظهر النظرية المعتمدة على
اساس علمى .

هاتان اذن هما النظرتان باختصار . الاولى ترى الانسان خيرا
فى اصله ، والظروف افسدته . والأخرى تراه قاصرا بطبعه ، وما يهذبه
ويحوّله الى شىء وقور هو النظام والتقاليد . وبذلك تبدو الطبيعة
البشرية فى نظر احد المعسكرين أشبه ببشر ، وتبدو فى نظر المعسكر الآخر
مثل دلو . والنظرة التى تتصور الانسان كبشر ، ومستودع للامكانيات
كافة ، اسميها بالرومانتيكية ، أما تلك التى تراه كمخلوق محدود متناد
للفاية ، فأدعوها بالكلاسيكية .

علينا أن نلاحظ هنا أن الكنيسة كانت دائمة الاتباع للنظرة
الكلاسيكية منذ هزيمة الفلاغوسيين (القائلين باتكار الخطيئة ، وحرية
الارادة) ، واتباع العقيدة الكلاسيكية الأكثر صحة التى تعترف بالخطيئة
الأزلية .

وقد يكون من الخطأ القول بمماثلة النظرة الكلاسيكية للنظرة
المادية . بل على العكس انها متماثلة بصورة مطلقة مع الاتجاه الدينى
المألوف . واستطيع أن أعبر عنها على الوجه التالى : الاعتقاد فى وجود
اله من مظاهر الطبيعة الثابتة فى الانسان . ويلزم أن يكون هذا الجانب
ثابتا وصحيحا فى نظر الجميع ، كالاعتقاد فى وجود المادة والعالم
الموضوعى سواء بسواء ، فهو مماثل للشهوة وغريزة الجنس وغير ذلك
من الخصائص الثابتة الأخرى . ولقد أمكن فى بعض الأحيان ، اعتمادا
على القوة أو البلاغة ، قمع هذه الفرائز - فى فلورنسا فى عهد
سافونارولا ، وفى جنيف فى عهد كالفان ، وفى انجلترا عندما قاوم الحزب
البرلمانى شارل الأول . والنتيجة المحتومة لمثل هذا الاجراء هى انفجار
الفرائز المكبوتة وانحرافها على نحو شاذ . والأمر بالمثل بالنسبة للدين .
اذ سوف تتعرض غرائزك الطبيعية ، من أثر أى اتجاه عقلانى منحرف ،
للقمع ، وتتحول الى واحد من اللااراديين . وكما هو الحال فى الفرائز
الأخرى ، تعرف الطبيعة كيف تنتقم . فلا بد أن تنطلق فى اتجاه آخر
الفرائز التى تصادف أصح منفذ لها وأنسبه فى الدين . وسيدفعك عدم
ايمانك بالله الى الاعتقاد بن الانسان اله ، واذا كنت لا تؤمن بالآخرة
ستتجه الى الاعتقاد بوجود آخرة أخرى على الأرض ، وبعبارة أخرى ،

فانك ستتجه اتجاهها رومانتيكيا . وهكذا تشتت النظرات التي تعد صحيحة في مجالها المناسب ، وتنحرف ، وتزيف ، وتحجب المعالم الواضحة للتجربة الانسانية . ان هذا اشبه بسكب وعاء من المولاس على مائدة الطعام . بذلك تكون الرومانتيكية - وهذا افضل تعريف أستطيع ان أقوله عنها - عبارة عن دين مسكوب .

على ان اتفادى صعوبة تحديد ما أعنيه بالضبط بالطابعين الرومانتيكى والكلاسيكى في الشعر ، مكتفيا بالقول بأنهما يعنيان انعكاسا في الشعر لما يتمخض عن مثل هاتين النظرتين الى الكون والانسان . فما دام الرومانتيكى يعتقد ان الانسان لامتناه ، لذا يتحتم أن يتحدث دائما عن اللامتناهى ، ولما كان هناك تباين مريب على الدوام بين ما تعتقد انك قادر على أدائه ، وما يفعله الانسان بالفعل ، من هنا تنزع الرومانتيكية في مراحلها الأخيرة الى الاكتئاب . والواقع أننى لا أستطيع الذهاب الى أبعد من القول بأنها انعكاس لهذين المزاجين ، والاشارة الى امثلة للروحين المختلفين . فمن ناحية ، يمكن أن أختار شخصيات متنوعة كهوراس وأغلب الاليزابثيين وأدب العصر الأغسطى ، ومن ناحية أخرى ، هناك لامارتين وهوجو وأجزاء من كيتس وكولريدج وبايرون وشيللى وسوينبرن .

وانا أعرف جيدا أن الناس عندما يفكرون في الكلاسيكى والرومانتيكى في الشعر ، يتبادر الى ذهنهم على الفور التباين بين راسين وشكسبير على سبيل المثال . وأنا لا أقصد ذلك . فالحد الفاصل الذى انوى اتباعه ، يبتعد قليلا عن المنتصف الحقيقى ، وأما ان راسين يقف في الطرف الأبعد للكلاسيكية ، فأمر أقره ، ولكنك اذا وصفت شكسبير بالرومانتيكى ، كان معنى ذلك اتباعك لتعريف مختلف عن التعريف الذى ذكرته . فأنت تعتقد ان الاختلاف بين الكلاسيكى والرومانتيكى هو مجرد اختلاف بين التقيد والتدفق . وربما شاركت نيتشه في قوله بوجود نوعين من الكلاسيكية : الثابتة والمتحركة . وشكسبير مثل الكلاسيكية المتحركة .

ما أعنيه بالكلاسيكية في الشعر اذن هو وجود تحفظ (*) على الدوام حتى في أكثر التحليلات خيالية . فلن ينسى الشاعر الكلاسيكى اطلاقا

(*) أو « فرامل » على حد قول الكاتب .

هذا التناهي ، وهذه الحدود التي تحد الانسان ، ويذكر دائما امتزاجه بالأرض وربما قفز ، ولكنه يرجع الى موضعه ثانية ، ولن يطير فوق موجات الأثير .

ربما جاز لك القول - لو شئت - بتبلور الاتجاه الرومانتيكي في الشعر ، على ما يبدو ، حول مجازات التحليق . فهو جو دائم الطيران والقفز فوق الهاوية ، والتحليق في أثير الأبدية . عنده كلمة لا متناهي بين كل سطر وسطر .

ولا تأرجح في الاتجاه الكلاسيكي على الإطلاق تجاه العدم اللامتناهي . وأنت قد تذكر شيئاً مغالى فيه ، يتخطى الحدود ، التي تعتقد تقيد الانسان بها ، وان كان سيظهر في النهاية على الدوام ، بطريقة ما ، انطباع دال على وقوفك خارج ما تحدث عنه ، وبأنك لا تؤمن به ، وتعرضه واعياً من قبيل البلاغة والفصاحة . فأنت لن تتورط دون تبصر في جو عالم بعيد عن الحقيقة ، أو في جو بعيد التخلخل يتعذر على الانسان التنفس فيه مدة طويلة ، لأنك دائم الايمان بفكرة وجود حد . فالاختلاف اذن اختلاف في البعد والطبقة التي تستطيع الارتفاع اليها . وأنت في الشعر الرومانتيكي تلتزم طبقة معينة من البلاغة ، باعتبار الانسان ميلاً الى حد ما الى التسامي والتشامخ . وهذا هو ما تراه عند هوجو أو سوينبرن . وفي رد الفعل الكلاسيكي الآتي ، سيبدو هذا الاتجاه مخطئاً كل الخطأ . وأستطيع أن استشهد بأنشودة من « سيمبلين » (لشكسبير) تبدأ بعبارة « لا تخشى مرة أخرى حرارة الشمس » ، للدلالة على الرأي المقابل ، أي للشعر المكتوب بروح كلاسيكية صميمة ، ولقد استشهدت بها من قبيل المثال فحسب ، فأنا لا أقصد اثبات اتباعي لما أقوله هنا . ولنتمعن في البيتين الآخرين :

لا بد أن يتحول الى تراب

أصحاب الوجوه البراقة

من صبية وفتيات

ولا فارق بينهم في ذلك وبين كناسي المداخن

ان أحدا من الرومانتيكيين لن يكتب كلاماً مماثلاً لذلك على الإطلاق . والحق ان الرومانتيكية راسخة القدم ، ولا يبدو مثل هذا الكلام

مقبولا في نظرها ، الى حد ان بعض الناس قد قالوا ان هذين البيتين
منتحلان على الأنشودة الأصلية .

وإذا تغاضينا عن التورية ، فان الشيء الوحيد الذى يبدو كلاسيكيا
في اعتقادي في الأبيات السابق ذكرها هو كلمة « صبية » ، فلن يختار
المحدثون من رومانتيكينا مثل هذه الكلمة ، ولكنهم سيقولون شبابا
ذا وجوه براقية ، وبذلك تملأ طبقة الكلام نغمتين على أقل تقدير .

أود الآن ذكر الأسباب التي جعلتني اعتقد اننا قد أصبحنا نقرب
من نهاية الحركة الرومانتيكية .

ويرجع السبب الأول الى طبيعة أى تقليد ، او عادة في الفن . فثمة
تشابه بين أى تقليد معين في الفن ، أو اتجاه ، وبين أية ظاهرة أخرى
في الحياة العضوية . ان كل تقليد يشيخ ثم يتعرض للفساد ، ويعيش
فترة محددة ، ثم يموت حتما . فهو يستنفد كل ما لديه بمجرد عزف
كل النغمات المتوقعة صدورها منه . وفضلا عن ذلك ، فان ازهى
عصورها هو أبكرها . اذ يستنفد أول فنان عظيم في كل مجال من
النشاط الفنى كل ما فيه ، بعد ان يجنى أينع ثمار منه . ويبدو لى
انه قد تم الوصول الى عهد الاستنزاف في الرومانتيكية .



عندما قلت انى امقت الرومانتيكيين ، فانى افصل بين شيئين :
جانبهم الذى يتشابهون فيه مع كل عظماء الشعراء ، والجانب الذى
يختلفون فيه ، ويضفى عليهم الطابع الذى جعلهم رومانتيكيين . ان هذا
العنصر الضئيل هو الذى يحدد روح أى قرن ، وهو وان كان يحدث
اثارة لدى المعاصرين له ، إلا أنه يفيض الجيل التالى . وعلى وجه الدقة،
كانت خاصصة بوب التي أعجبت أصدقاءه هي التي تبدو لنا ممقوتة .
على انه كان بوسع أى انسان التنبؤ بقرب حدوث التغير ، قبل ان
يشعر به الرومانتيكيون . والظاهر اننا نمر بنفس الموقف الآن . فأنا
أعتقد في ازدياد نسبة الناس الذين أصبحوا ببساطة غير قادرين على
تحمل سوينبرن .

عندما أقول بقرب حدوث احياء كلاسيكى آخر ، فلا يعنى هذا
أننى اتوقع بالضرورة العودة الى « بوب » . ان كل ما أقصده هو
اعتبار الآن أنسب وقت لحدوث مثل هذا الاحياء . فلو ظهر أناس

وتوافرت لهم القدرة الضرورية ، سيحدث شيء نابض بالحياة . وبغيرهم لن نصادف غير شكلية وأشياء مثل بوب . وربما تعذر علينا التعرف عليها ككلاسيكية عندما تجيء . فبالرغم من أنها ستتصف بالكلاسيكية إلا أنها ستبدو مختلفة بعد مرورها خلال عصر رومانتىكى . ولنذكر مثلا مشابها . فأنا أذكر شعورى بشدة الدهشة عند اطلاعى على الاتجاه التالى للحركة الانطباعية وعندما أطلعت على تبرير « موريس ديس » لذلك ، وقوله أنهم يعتبرون أنفسهم كلاسيكيين بمعنى أنهم يحاولون فرض نفس النظام على نفس السيل من المادة الجديدة التى جاءت بها الحركة الانطباعية ، وأنتى كانت موجودة فى المواد الأكثر تحديدا فى التصوير من قبل .

ثمة شيء فى حاجة الى توضيح الآن ، قبل أن أستمّر فى برهانى . فبالرغم من أن الرومانتيكية قد ماتت بالفعل ، إلا أن الاتجاه النقدى الذى ناسبها مازال مستمرا فى وجوده . ولزيادة توضيح ذلك أقول أن لكل نوع من الشعر ، اتجاهًا تذوقيا مناظرا ، أى أننا نطالب فى العصر الرومانتيكى الشعر بخصائص معينة ، ونطالب فى العصر الكلاسيكى بخصائص أخرى . وأستطيع القول بأن هذه الاتجاه التذوقى قد دام أطول من الأصل الذى تسبب فى ظهوره . ولكن ، ورغم تعرض التقليد الرومانتيكى للضمور ، إلا أن الاتجاه النقدى للعقل الذى يطالب بخصائص رومانتيكية فى الشعر مازال حيا . ومن هنا لن يستطيع سوى قلائل من الناس تحمل أى أشعار كلاسيكية جيدة لو قدر لها أن تكتب فى الغد .

اننى أعترض حتى على أفضل صورة للرومانتيكية ، وأعترض أكثر من ذلك على سلبية التذوق ، وعلى الرخاوة ، التى لا تعترف بوجود قصيدة اللهم إلا إذا جنحت الى العويل والنواح على شيء من الأشياء . ويخطر ببالي دائما فى هذا المقام البيت الأخير من قصيدة جون وبستر الذى ينتهى بمطلب أوّيده من كل قلبى : « كفى ولولة ، وإرحل » لقد ساءت الأحوال الآن الى حد أن أية قصيدة رصينة صلبة العود أو كلاسيكية صميمة لم تعد شعرا على الإطلاق فكم عدد الناس الذين يستطيعون وضع أيديهم على قلوبهم والاعتراف بحبهم لهوراس أو بوب ؟ فهم يشعرون بنوع من القشعريرة عندما يقرأون قصائدهم .

وتبدو صلابة العود التى يشعرون بها فى الكلاسيكيات منفرة لهم نفورا مطلقا . وليس الشعر غير المندى شعرا على الإطلاق . فهم

لا يستطيعون ادراك ان الوصف الدقيق موضوع مشروع في الشعر .
ويعنى الشعر عندهم دائما انتاج بعض الانفعالات ، وتجميعها حول
كلمة لا متناهى .

وينتظر أغلب الناس من الشعر أن ينقلهم الى ما وراء شيء ما . .
وربما بدا لهم الشعر المقصور على أحوال الدنيا والمحدد (وعند كيتس
الكثير من هذا النوع) أدبا ممتازا وصنعة ممتازة ، ولكنه ليس
بشعر . نعم لقد لوثتنا الرومانتيكية الى حد كبير ، حتى أصبحنا ننكر
أسمى الأشياء ما لم تكن مشوبة بمسحة من الفعوض تتخللها .

والنور الذى يظهر فى الكلاسيكية هو دائما نور النهار المألوف .
فهى لا تعرف النور الذى لم يعرف فى بر أو بحر ، وتمثل دائما الانسانية
بمعنى الكلمة ، ولا تعرف المغالاة ، فالانسان دائما انسان ، وليس الها على
الاطلاق .

على أن النتيجة المفزعة للرومانتيكية هى أنك اذا اعتدت على هذا
النور الغريب ، فانك لن تعرف كيف تحيا بدونه ، فمفعوله أشبه
بمخدر .

ثمة ميل عام الى الاعتقاد بأن الشعر لا يعنى شيئا آخر غير التعبير
عما لم يشبع من المشاعر . فالناس يتساءلون : « ولكن كيف يمكنك
الحصول على شعر بلا عاطفة ؟ » . فأنت ترى أن أى مشهد طبيعى قد
أصبح يزعجهم . وربما بدا الاحياء الكلاسيكى فى نظرهم كمشهد صحراء
جرداء ، وموت الشعر كما يتصورونه . وكل ما سيحدثه هذا الاحياء هو
ملء الفجوة التى تربت على موته . أما لماذا تتصف هذه الروح
الكلاسيكية الصلبة العود بضرورتها المشروعة الموجبة ، التى تساعد على
التعبير عن نفسها فى الشعر ، فمسألة تبدو غير قابلة للتصور عندهم .
وأما ماهية هذه الحاجة الموجبة فسأبينها فيما بعد . انها نابعة من
وجود خاصة أخرى - ليست الانفعال الناجم - وتعد أصل الامتياز
فى الشعر . وقبل أن انتقل اليها ، فأننى سأعنى بالكلام عن ناحية سالبة
ومسألة نظرية تتركز حول التحامل الذى يفوق فهم الشعر الكلاسيكى ،
والكامن فى الحق وراء هذا الاحجام .

انه اعتراض يرجع فى آخر الأمر - كما أعتقد - الى ميتافيزيقية
ردیئة فى الفن تتمثل فى عدم الرضا عن الاعتراف بوجود جمال ما لم يقحم
فيه اللامتناهى بطريقة من الطرق .

وأستطيع الاستشهاد لاثبات ما أقول ، وعلى سبيل المثال لهذا النوع من الاتجاه الذى تردد صداه ، ما جاء فى الفصول الشهيرة من كتاب راسكين (*) . ولا بد من أن أذكر هنا على سبيل الاستطراد أننى استعمل هذه الكلمة (الخيال) بلا تحيز للمناقشة الأخرى التى سأنهى بها البحث . وأننى استعمل الكلمة هنا ، لأنها كلمة راسكين . وكل ما يهمنى الآن هو الاتجاه الكامن وراءها الذى اعتقد أنه رومانتيكى .

« الخيال لا يمكن أن يكون الا جادا . فهو يرى بعيداً للغاية ، ونظرتة سوداوية وقورة جادة ، نادرا ما تبدو باسممة . هناك شيء ما فى قلب كل شيء ، لو استطعنا الاهتداء اليه ، لن نشعر بالميل الى الضحك منه . . . ان أولئك الذين أستطاعوا النفاذ فى أعماق الأشياء ، ورأوا أعماقهم السوداء يمثلون بمشاعر مركزة وبرقة التعاطف » (الجزء الثالث - الفصل الثالث ٩) .

« فى كل كلمة يطرحها العقل المتخيل ، تيار خفى من المعانى المفزعة ، المشوبة بالغموض ، وغير المكتملة الافصح عن نفسها . فربما كان من كتبها قد رأى بوضوح الأشياء الكامنة وراءها ، ولكنه لم يشعر بالصبر الذى يساعده على شرح الدقائق . ولو اننا آثرنا التركيز عليها ، وتتبعنا آثارها ، فانها ستسوقنا دائما بأمان الى مملكة النفس حيث تنبعث كل الطرق والسبل المؤدية الى أبعد شواطئها » (الجزء الثالث - الفصل الثالث ٥) .

الواقع أن فعل الحكم قد نبع من الفطرة فى كل هذه الأمور ، فهو شيء لا يستطيع تحديده على الإطلاق ، أى اقرب الى ما يفعله متذوقو الشاى . ولكنك مرغم على الكلام ، واللغة الوحيدة التى تستطيع استعمالها فى هذه الناحية هى لغة القياس . ولا وجود عندى لأى طينة مادية أستطيع أن أشكلها بالشكل المطلوب ، وكل ما هو متوافر لنا لهذه الغاية ، بدلا من هذه الطينة المادية ، نوع من الطينة المعنوية ، فى صورة مجازات تتحور أنى شكل نظريات جمالية وبلاغية . والجمع بين هذه الأشياء ، رغم تعذر تعبيره عن الحدس الذى لا يقبل التحديد بالضرورة ، الا انه قادر على تزويدنا بالتشبيه الوافى الذى يساعدنا على رؤية ما كان والتعرف اليه شريطة أن تكون قد مرت بموقف مماثل .

وهكذا يتضح كيف نقلت عبارات راسكين لى ذوقه بوضوح فى هذا الموضوع . اذ أصبحت ادرك بوضوح اعتقاده بأن أفضل شعر هو ما اتصف بالجدية . وهذا اتجاه طبيعى بالنسبة لآى انسان عاش فى العصر الرومانتيكى ، ولكنه لا يقتنع بالقول بأنه يفضل هذا النوع من الشعر . فهو يريد أن يستخلص رأيه ، كما كان يفعل أستاذه كولريدج من بعض مبادئ محددة يمكن العثور عليها فى الميتافزيقا .

هنا الملاذ الأخير لهذا الاتجاه الرومانتيكى . فلقد أثبت أنه ليس اتجاهها ، ولكنه شىء مستخلص من مبدأ محدد فى النظر الى الكون .

ولنعد الى راسكين واعتراضه على كل ما افتقر الى الجدية . يبدو لى أن هذا الكلام قد تضمن جماليات ميتافزيقية رديئة . ففيه تصادف الميتافزيقا التى تقحم اللامتناهى على الدوام عند تعريف الجمال او طبيعة الفن . ولقد قام الجماليون الرومانتيكيون - وبخاصة فى ألمانيا اول بلد ظهرت فيه جماليات رومانتيكية - بمضاهاة كل جمال بانطباعات اللامتناهى اعتمادا على مماثلة وجودنا للروح المطلقة . فلدينا فى اضال ذرة من الجمال حدس شامل بالعالم بأسره . ويشابه كل فنان فيلسوفا مؤمنا بمذهب وحدة الوجود .

أصبح واضحا فى نظر كل من يؤمن بهذا النوع من النظريات ، تعذر انتماء أى شعر يلتزم المحدود ، الى اسمى نوع من الشعر . اذ يبدو ذلك تناقضا لفظيا فى نظرهم . وكما يحدث فى الميتافزيقا ، عندما تضطر الى الانحياز الى فكرة ما فى آخر المطاف ، يتحتم على أن ادحض هذا الاعتقاد .

هنا يجىء جدل مضجر ، ولكنه ضرورى لفايتى . وينبغى أن أتجنب عند التحدث عن فكرة الجمال سقطتين . فمن ناحية هناك نظرة كلاسيكية قديمة يفترض تعريفها للجمال بالشىء المتوافق مع معايير واشكال محددة معينة . ومن ناحية أخرى ، هناك النظرة الرومانتيكية التى تقحم اللامتناهى . وعلى أن اهتدى الى ميتافزيقا تتوسط هاتين النظريتين تمكنى من اثبات عدم احتواء الشعر « الكلاسيكى الجديد » من النوع الذى أشرت اليه ، على أى تناقض فى الألفاظ . فمن الضرورى أن أثبت أن الجمال موجود حتى فى الأشياء الصغيرة التافهة .

ان اعظم هدف هو انوصف المتميز بدقته وتحديده ، وأول شيء هو الاعتراف بمدى صعوبة تحقيق ذلك ، فالأمر هنا لا يعتمد على مجرد العناية والحرص ، لأن عليك أن تستعمل اللغة ، واللغة بطبيعتها شيء شائع مشترك ، بمعنى أنها لا يمكن أن تعبر عن الشيء بالضبط ، ولكنها تعبر عن شيء وسط ، أى عن شيء مشترك بينى وبينك وبين الجميع . على أن كل انسان يختلف فى نظراته اختلافا ضئيلا ، ولكي يدرك ما يرى بوضوح ودقة ، عليه أن يصارع اللغة صراعا عنيفا ، سواء أكانت كلمات أو تقنية أى فن آخر . واللغة طبيعتها الخاصة وتقاليدها وأفكارها المشتركة ، ولن يمكنك تسخير اللغة لغايتك ، الا بوساطة جهد مركز العقل . اننى أعتقد دائما بإمكان تمثيل العنصر الأساسى الكامن وراء كل الفنون بالتشبيه الآتى : لعلك تعرف ما اقصده « بقوس المهندسين » . انه قطعة مسطحة من الخشب ، فيها كل أنواع الأقواس . واذا انتقيت أى انتقاءات مناسبة من هذه الأقواس ، امكنك أن ترسم على وجه التقريب أى منحنى تريد . ويبدو لى أن الفنان هو الانسان الذى لا يطبق بكل بساطة مثل هذا « التقريب » . فهو يحصل على التقويس الصحيح لما يرى سواء أكان ذلك موضوعا أو فكرة فى ذهنه . هنا سوف احور تشبيهى قليلا كي أحدد ما يدور فى ذهنه . افترض أن الموجود هو قطعة زبركية من الصلب ، فيها جميع أنواع التقويسات الموجودة بدلا من القطعة الخشبية سابقة الذكر . فى هذه الحالة يمكن تمثيل حالة العقل فى حالة توتره أو تركيزه ، عندما يقوم بابداع شيء له قيمته ، اثناء صراعه ضد عادات التقنية المتأصلة ، برجل يستعمل كل أصابعه لثنى الصلب وتغيير انحنائه الى الانحناء الصحيح المطلوب ، أى الى شيء مختلف عما يبدو عليه بطبيعته .

هنا اذن شيان ينبغى التفرقة بينهما ، أولا - ملكة رؤية الأشياء كما هى بالفعل ، بعيدا عن الصورة التقليدية التى تعودت أن تراها فيها . وهى قدرة نادرة الى حد الكفاية فى جميع حالات الوعى . وثانيا - حالة التركيز العقلى و « العصر » العقلى الذى يتطلبه التعبير الفعلى عما تراه . ومن المستطاع الحيلولة دون الوقوع فى المنحنىات التقليدية للتقنية المتأصلة ، اذا روعيت التفاصيل التى لا تنتهى وبذل الجهد لبلوغ التقويس الصحيح الذى تريده . واذا أمكنك الحصول على مثل هذا الاخلاص ، سيصبح فى وسعك ادراك الخاصة الأساسية للفن الجيد بغير تورط فى اللامتناهى أو أى كلام عن « الجديدة » .

يمكننى الآن الاهتداء الى الخاصة الموجبة الأساسية للشعر ، التى تحقق الامتياز . ولا علاقة بينها وبين اللامتناهى أو الغيبيات أو الانفعالات .

هذه اذن النقطة التى قصدتها فى مناقشتى . فأنا اتنبأ بقدوم عصر من الشعر الكلاسيكى الراسخ الصلب العود . ولقد تعرضت للاعتراض الأول المبني على الجماليات الرومانتيكية الرديئة ، والقائل بتعذر الحصول على جوهر الشعر على الاطلاق فى مثل هذا الشعر الذى يستبعد اللامتناهى .

بعد محاولة تحديد هذه الخاصة الموجبة ، فاننى انتقل الى نهاية بحثى على هذا الوجه . أنك عندما تعثر على هذه الخاصة معروضة فى عالم الانفعال ، فانك تكون قد اعتمدت على « الخيال » ، أما فى الحالات التى تعثر فيها على هذه الخاصة معروضة فى تأمل الأشياء المتناهية ، فان ما اعتمدت عليه هو « القريحة » .



بقى على أن ابين كيف تصبح القريحة أداة ضرورية فى الشعر الكلاسيكى المتوقع . ومن المستطاع الاطلاع على الخاصة الموجبة التى تحدثت عنها ، فى أبسط صورها وأوضحها فى اشعار « البلاد » ، أى فيما يماثل On Fair Kirkconnel Lea وان كان الشعر المميز الذى سنحصل عليه سيتصف بتهلله وصلابة عوده وبعده عن السذاجة وستعتمد الخاصة الموجبة فى هذه الحالة على القريحة بالضرورة .

والموضوع لا بهم لأن صفاته مساوية لصفات الموضوع التى تحصل عليها عند أشد الناس رومانتيكية .

وما يقرر الأمر ليس درجة الانفعال الناتج أو نوعه ، بل هذه الحقيقة الوحيدة فقط . هل هو ثمرة حماس حق ؟ هل تمثل الشاعر أى موضوع مرئى مدرك بالفعل أمامه وافتن به ؟ . وسيان إذا كان هذا الموضوع حذاء سيدة أو السماء ونجومها .

ومبدعات « القريحة » ليست مجرد حلية تضاف للحديث العادى . فالحديث العادى محروم أساساً من الدقة . ومن المستطاع جعل هذا الحديث يتسم بالدقة اعتماداً على المجازات المستحدثة وحدها ، أى اعتماداً على القريحة .

أما في الحالات التي يكون فيها التشبيه ضروريا في كل جانب منه للوصف الدقيق ، بالمعنى الذي سبق شرحه لكلمة « دقيق » ، وينصب اعتراضك الأوحى على عدم جدية هذا النوع من « القريحة » في الأثر الذي يحدثه . هنا اعتقد أن الاعتراض لا قيمة له على الإطلاق . فإذا كان التشبيه مخلصا بالمعنى الدقيق ، وكان بأكمله ضروريا للحصول على « المنحنيات » الدقيقة للشعور ، أو الشيء الذي ترغب التعبير عنه . في هذه الحالة تكون قد بلغت أسمى شاعرية ، حتى لو كان الموضوع تافها أو كان الانفعال باللامتناهى بعيد المنال .

من العسير على الإطلاق استعمال أى مصطلحات لهذا النوع من الأشياء . فاية كلمة تستعملها ستصطبغ على الفور بالصبغة العاطفية . خذ على سبيل المثال كلمة « حيوى » عند كولريديج . أنها تستخدم بلا دقة عند شتى أنواع الناس الذين يتحدثون عن الفن للدلالة على شيء مبهم محاط بالغموض والخفاء . . . والواقع أن كلمة « حيوى » و « آلى » يبدوان نقيضين على نحو مماثل للتناقض بين خير وشر .

والأمر ليس على هذا النحو إطلاقا عند كولريديج ، الذي يستعمل الكلمة بطريقة محددة على خير وجه . والحقيقة على هذا النحو : المركب الآلى هو جملة أجزائه ، وأنت إذا رصصت الأجزاء جنبا إلى جنب ستحصل على الكل . أما الحيوى أو العضوى فعبارة عن مجاز متفق عليه للدلالة على مركب من نوع مختلف ، فيه الأجزاء لا يمكن تسميتها بالعناصر ، لأن كل جزء يتعدل بوجود الجزء الآخر ، وكل جزء يمثل الكل إلى حد ما . فرجل الكرسي ، فى ذاتها ، ستظل دائما رجلا للكرسي . أما رجلى فى ذاتها فلا يمكن أن تكون كذلك .

من هذا يتضح أن « الذهن » يتميز بقدرته على تمثيل المركبات من النوع الآلى ليس إلا . فهو يستطيع انشاء أشكال هندسية ، والأشكال الهندسية بالضرورة أشياء ذات أجزاء منفصلة بعضها عن بعض . الذهن دائم التحليل ، ويضل سواء السبيل فى حالة أى تركيبة عضوية . أن هذا هو السبب الذى جعل عمل الفنان يبدو محاطا بالغموض ، لأن الذهن غير قادر على تمثيله ، وهذه نتيجة ضرورية للطبيعة المميزة للذهن والغاية التى صنع من أجلها . ولا يعنى هذا تمرد أى تركيبة تصنعها على التعبير عنها . وكل ما هناك هو أنه طرحها بصورة محددة .

واستخلص برجسون كل هذه المعانى . فهى بمثابة الملامح الأساسية لفلسفته ، التى بنيت كلها على المعنى الواضح لهذه المركبات التى يسميها « بالسورة الحيوية » فى مقابل النوع الآخر الذى يدعو « بالامتداد المكانى » . ولا يستطيع الذهن تناول غير الكثرة الممتدة ، وعلينا الرجوع للحدس لادراك الزمان الحقيقى والسورة الحيوية .

وكما ذكرت من قبل ، كان راسكين على دراية بكل هذا ، وان كان لم يتوافر له مثل هذا الأساس الميتافيزيقى الذى كان سيساعده على الإفصاح عما يعنيه بصورة محددة ، وأسفر ذلك عن تعثره فى مجموعة من المجازات . ويستطيع أى عقل ذو خيال قوى الإمساك بكل الأفكار الكامنة فى قصيدته أو صورته وتجميعها سويا فى نفس الوقت . وبوسعه أثناء تعامله مع أحداها التعامل مع الأفكار الأخرى المرتبطة بها وتحويلها ، دون أن يغيب عن بصره إطلاقا ترابطها معا ، كحركة جسم الثعبان عندما يحرك كل أجزائه فى نفس الوقت ، مع قدرة ارادته على التحكم فى الحركات اللولبية التى تتبع سبلا متضادة .

لابد أن تنتهى الحركة الرومانتيكية ، لأن هذا هو حال الدنيا ، وربما اثار ذلك الأسف ، وان كان لا مفر من وقوعه . فمن المحتم أن يتوقف كل عجب عن اثاره العجب .

اننى التزم الحذر هنا من كل عواقب لغة المجاز ، وان كانت قد عبرت على أى حال عن كل ما يتوقع من نتائج محتومة . وكل أديب يثير الدهشة ستنتهى بالضرورة اثارته للدهشة ، مثلما يفقد أى بلد عجب غرابته عندما يحيا فيه المرء . عليك ان تذكر كيف فقد الاثارة بيت الشعر الاليزابى : « آه يا أمريكا يا بلدى المكتشف حديثا » ، وتذكر ما كان يعنيه هذا البيت عند أصحابه ، وما يعنيه لنا . ان التعجب لا يظهر الا فى حالات النقلة من مرحلة لأخرى ، ولا يمكن أن يكون شيئا محددا ثابتا .

أثر لوفجوى

فى التفرقة بين الرومانتيكيات

(يبدأ لوفجوى ببحث الروايات المضطربة المختلفة عن أصل الرومانتيكية وتعريفها . انظر الى النص الكامل لمقال لوفجوى للاطلاع على هذا الجانب القيم من مناقشته) .

ما الذى يمكن فعله اذن لازالة أو للاقلال من هذا الاضطراب فى المصطلحات والأفكار ، الذى كان ومازال زهاء القرن موضع خذى لتاريخ الأدب والنقد ، فلن يصعب بيان وفرة ما فيه من أخطاء تاريخية ، وتشخيص عشوائى خطير ، للأمراض الأخلاقية والجمالية لعصرنا ؟ ثمة بحثان تاريخيان ممكنان ، لو تم انجازهما على خير وجه ، وبغناية أكثر مما حدث من قبل ، فانهما سيساعدان - فى اعتقادى - على تصفية التشويش الحالى ، كما سيساعدان فى نفس الوقت على تحقيق فهم أوضح للحركة العامة للفكر والعلاقات المنطقية والسيكلوجية بين الأحداث ، ومراحل الانتقال الأساسية فى الفكر والذوق الحديثين .

سوف يتشابه أحد الاجراءات المتبعة الى حد ما مع ما يفعله المحللون النفسانيون المعاصرون عند معالجة نوع معين من الاضطراب . فلقد ظهر امكان معالجة بعض الاخلالات العقلية ، أو تخفيفها ، بعد تنوير

المريض عن أصل عقده المضنية ، يعنى بعد تمكينه من إعادة معرفة ما حدث ، اعتمادا على متداعيات الأفكار التى صاحبته . ويتمخض عن مثل هذا التحليل أحيانا ، إقامة فوارق فى غاية الدقة . والأمر بالمثل فى المسألة الحاضرة ، كما أعتقد . فربما كان من المفيد تتبع عملية التداعى التى مرت بها كلمة « رومانتيكية » حتى بلغت مثل هذا التباين المذهل ، وما ترتب عن ذلك من الاضطراب فى المفهوم والمصدق - وبعبارة أخرى ، القيام بدراسة وافية للمصطلح من ناحية معناه . فمن النواحي المؤكدة القليلة عن الرومانتيكية ، ما يثيره اسمها من مشكلات من أعقد المشكلات الخاصة بأصل الكلمات ، وسحرها ، وأكثرها امتلاء بالعلم . وباختصار ، من بين مهام مؤرخ الأفكار عندما يضطلع ببحث الشئ ، أو الأشياء ، المسماة بالرومانتيكية ، أن يوضح - لو أمكن - بطريقة سيكلوجية مفهومة ، كيفية انطواء مثل هذه الظواهر المتعددة المتباينة تحت اسم واحد . وأننى متيقن من نجاح مثل هذا التحليل فى إطلاعنا على قدر كبير من الاضطراب اللفظى الخالص ، الذى كان له تأثير فعال على حركة الفكر فى القرن والرابع الماضيين ، وستساعد أماسة اللثام على تجنب هذه الاضطرابات .

على أن الجانب الأكبر من البحث سوف يكون من الناحية العملية غير منفصل عن شئ آخر يعد العلاج الذى أود بهذه المناسبة أن أوصى به بصفة خاصة . والخطوة الأولى فى هذه الطريقة الثانية لعلاج الاضطراب هى وجوب تعلمنا استعمال كلمة « رومانتيكية » ككلمة جمع ، بالطبع ان هذا هو المتبع بالفعل عند مؤرخى الأدب الأكثر حذرا وتدقيقا ، عندما يدركون ضالة الجانب المشترك بين رومانتيكية أى بلد ورومانتيكية البلد الآخر ، ووجوب تعريف كل منهما بمصطلح مختلف عن الحالات الأخرى . على أن الفروق بين الرومانتيكيات ، كما اتصورها ، لا تعتمد على فروق القومية أو اللغة وحدها أو أساسا ، والمطلوب هو ضرورة بدء أى دراسة للموضوع ، بالاعتراف بتعدد الرومانتيكيات ، الذى يتكشف للوهلة الأولى ، ووجود مركبات فكرية متميزة قد يظهر عدد كبير منها فى البلد الواحد . ولا أمل فى بلوغ دارسى الأدب الحديث لأى فكرة واضحة فى حالة احاطة المصطلح بالقداسة والغموض ، والاتجاه الى الادعاء بأن « الرومانتيكية » من الصفات التى وضعها الله للدلالة على حقيقة ، أو نوع من الحقائق ، التى يمكن الاهتداء اليها فى الطبيعة . وهذا هو ما حدث مرارا وللأسف عند كتاب مرموقين . فعليه أن يبدأ من

الحقيقة البسيطة الواضحة القائلة بوجود أحداث أو حركات تاريخية مختلفة ، نسب إليها مؤرخون من عصرنا ، أو من عصور أخرى هذا الاسم لسبب من الأسباب . فهناك حركة بدأت في ألمانيا في تسعينات القرن الثامن عشر ، وهى الحركة الوحيدة التى يحق نسبة اسم الرومانتيكية إليها بلا منازع ، لأنها اخترعت الاسم لغايتها . وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة فى إنجلترا فى أربعينات القرن الثامن عشر ، وهناك حركة أخرى بدأت فى فرنسا سنة ١٨٠١ فى العقد الثانى من القرن ، واتصلت بالحركة الألمانية وتسمت باسمها . وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التى يمكن العثور عليها عند روسو ، وهناك جملة أشياء أخرى تدعى بالرومانتيكية عند أدباء مختلفين ، ذكرت أسماءهم فى البداية . وإن إطلاق باحثين مختلفين نفس الاسم على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة فى الجوهر ، كما يصعب اتخاذ هذا الرأى ذريعة لذلك . ربما كانت هناك جوانب مشتركة بين الأحداث جميعا ، ولكن لو كان ذلك كذلك ، فإن هذه الجوانب لم تثبت ثبوتا واضحا حتى الآن ، كما لا يصح افتراض وجودها من قبل ، ففى كل حالة كانت كل واحدة من الرومانتيكيات المزعومة مركبا جم التعقيد مسرفا فى تعقيده واضطرابه . وبعبارة أخرى ، كانت كل حركة مؤلفة من وحدة من الآراء المختلفة المرتبطة بعضها ببعض فى الأغلب ، لا بواسطة روابط منطقية ضرورية لا يمكن فصلها ، بل بواسطة روابط لا منطقية معتمدة على التداعى ، ساعدت طبيعة الكلمة على ترديدها ، الى حد كبير ، كما نتجت ، من ناحية ، كما حدث فى الرومانتيكيات التى ازدهرت بعد اختراع اسم « الرومانتيكية » ، وما اكتسبته من معان غامضة . وفى الحالات التى اشتركت فيها بعض هذه الرومانتيكيات فى الحق ، فى مكونات هامة ، لم تكن هذه العناصر بالضرورة واحدة فى الحالتين . فقد تتصف الرومانتيكية « أ » بالمسلمة أو الحافز « س » ، الذى تشترك فيه مع الرومانتيكية « ب » ، وبصفة أخرى « ص » تشترك فيها مع الرومانتيكية « ح » ، التى لا تعرف على الإطلاق الصفة « س » ، وفضلا عن ذلك ، ففى حالة الحركات أو المدارس التى أطلق المصطلح عليها فى عصرها ، حدث تغير فى المضمون الذى أدى الى اتباع هذه التسمية . وكان هذا التغير أحيانا تغيرا جذريا وسريعا ، وأنت قد تصادف فى نهاية أى عقد من السنوات أو عقدين ، نفس الرجال ، ونفس أسماء المذاهب ، ولكن المعتقدات قد تغيرت تغيرا

عميقا . وكما يعرف الجميع ، ان هذا هو ما حدث بالضبط في حالة ما يدعى بالرومانتيكية الفرنسية ... اذ كانت الرومانتيكية الفرنسية في ثلاثينات القرن التاسع عشر متباينة تماما مع رومانتيكية بداية القرن ، في أغلب ما تميل اليه او تنحاز ، من اتجاهات أدبية او اخلاقية او سياسية او دينية .

على ان جوهر العلاج الثانى هو وجوب تحليل كل رومانتيكية من هذه الرومانتيكيات - بعد التفرقة بينها تفرقة أولية على أوجه التقريب من ناحية ممثليها ، او تواريخها - تحليلا مستوفيا مدققا أكثر من المعتاد الى عناصره - او الى ما تتألف منه من أفكار متعددة ، وميول جمالية . فلن يتيسر لنا الحكم على مقدار علاقتها بأى مركبات أخرى ، أطلق عليها نفس الاسم الا بعد التحديد الواضح لهذه العوامل الفكرية الأساسية ، وبعد حصرها حصرا مستقصيا ، حينئذ ، سيتبين لنا بدقة ما هى المسلمات او الدوافع الموجهة او أوجه الخصام الواضحة المشتركة بين أى رومانتيكيتين أو أكثر منها ، والحالات التى كشفت عن اتجاهات متميزة متباينة .

سأحاول عرض ثلاثة أمثلة لبيان الحاجة لمثل هذه المقارنة التحليلية بين الرومانتيكيات ، واطهار الفوارق بينها .

في محاضرة طريفة القيت في الأكاديمية البريطانية منذ سنوات قليلة ، قال المستر جوس أن قصيدة جوزيف وارتون « المتحمس » (*) (١٧٤٠) هى أول مثل واضح « للحركة الرومانتيكية » . فهى تمثلها فى اتساعها واضمحلالها الى أن بلغت عصرنا ... هنا نصادف لأول مرة تأكيدا وتكرارا راسخا لشيء مستحدث فى الأدب استحدثا كليا : جوهر الهستريا الرومانتيكية . فقصيدة المتحمس هى أبكر تعبير عن الثورة الكاملة ضد الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد الأدب الأوروبى سيادة تامة زهاء القرن . ولقد عبر عن هذا الاتجاه جوزيف وارتون تعبيرا كاملا ، بحيث غدا من الصعب القول بأنه لم يقع فى أسر روسو .. الذى لم يستطع كتابة أى شيء مميز ، الا بعد مرور عشر سنوات (١) .

(*) The Enthusiast

The Pioneers of Romanticism

(١) انظر الى مقال

فى مجلة الأكاديمية البريطانية ١٩١٥ (ص ١٤٦ - ١٤٨) .

فلنحاول اذن مقارنة الأفكار التى تميزت بها هذه القصيدة ،
بنظرة الشعر الرومانتيكى ، كما وضعها فردريش شليجل وأقرانه
الرومانتيكيون فى ألمانيا بعد سنة ١٧٩٦ . وثمة جوانب مشتركة واضحة
بين النظرتين . فكلاهما يمثل الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية
الجديدة » ، وكلاهما مستلهم من جانب من حرارة الاعجاب بشكسبير .
وكلاهما يدعى تحرر الفنان الخلاق من « القواعد » ، من أجل ذلك
ربما بدا للوهلة الأولى وجود تماثل فى الجوهر بين هاتين الرومانتيكيتين
رغم ما بينهما من اختلاف طبيعى فى المصطلحات ، أى انهما ثمرتان
منفصلتان من نفس الروح التى قد تتصف بتعاستها أو وضاعتها ،
تبعاً لتقديرك .

على أنه سيتبين بزيادة التدقيق والتمعن وجود تباين بينهما ،
لا يقل فى أهميته عما بينهما من تشابه ، والحق أنه يبدو لى أكثر أهمية .
فالموضوع الأساسى لقصيدة جوزيف وارتون (ولعلنا نذكر أن العنوان
الثانوى له هو « المفرم بالطبيعة ») هو موضوع شاع زهاء القرنين
عن تفوق الطبيعة عن الفن .

.... ان هذا لغو فارغ ، لو سمح لى بمثل هذا القول . فالشئ
الأساسى الوحيد الذى تميز بالأصالة والأهمية فى القصيدة هو تطبيق
وارتون الجريء لمذهب تفوق « الطبيعة » على الفن الواعى ، فى نظريته
فى الشعر :

« وهل تقارن قصائد آديسون الأريب ببرودتها ورصانتها بأغاريد
شكسبير ووحشتيها ؟ » .

وأما ان الطبيعة تتصف بالوحشية وعدم الاستئناس ، فأمر شائع
يكاد يعد من قبيل تحصيل الحاصل . وكانت « وحشية » شكسبير
المزعومة ، وتمرده على القواعد المتبعة ، وحرية خياله وتعبيره وتلقائيته
هو الذى أثبت أنه أصدق تلميذ للطبيعة .

على ان هذا الاستدلال الجمالى لم يستخلص عادة خلال العصر
الكلاسيكى الجديد ، من الزعم السائد بتفوق الطبيعة على الفن . اذ فهم
مبدأ « اتباع الطبيعة » فى الجماليات عادة وفقاً لمعنى آخر - أو أكثر من

معنى ، من عشرات المعانى المختلفة لهذه الكلمة المقدسة (٢) . وان كانت هناك استدلالات مماثلة قد سبق ان اوحى بها ، وتكرر الایحاء بها ، في مجالات أخرى من الفن . فمن البداية ، أدت بدعة تصور الطبيعة (بالمعنى الذى بدت فيه متناقضة مع الفن) كنموذج الى حدوث حالة تمرد ، ترتب عليها على نحو من الانحاء ، استخفاف بالقيود وظهور المثل الخاص بالانطلاق على السجية .

واذا تفاضينا عما في قصيدة وارثون من ارتفاع في روحها الانفعالية، كان اهم ما جاء مستحدثا فيها هو ايقاظها بتطبيق هذه المعتقدات على ميدان من الغريب استبعاد تطبيقها عليه رغم ما في هذا من عدم التوافق ، وذلك بادخالها فكرة التمرد على القيود ، في درجة اقرب الى الاعتدال ، ضمن فكرة الامتياز الشعري . على ان ما حدث من توسع كان واضحا منذ البداية ، كما في طيات منطق الطبيعة «الزرعة الطبيعية» المتعددة الوجوه والتي كانت اعظم ظاهرة مميزة بعيدة الأثر في الفكر الحديث منذ اواخر عصر النهضة . فكان من المحتم الاقدام على هذا الاتجاه ، ان عاجلا او آجلا . كما ان وارثون ليس اول من طبق المبدأ على عالم الجمال . فلقد سبق اتباعه بالفعل في الفن ، في ناحيته النظرية والعملية ، في ميدان كان انجليز القرن الثامن عشر شغوفين به غاية الشغف : فن تصميم المناظر . نعم لم تحدث اول ثورة كبرى ضد جماليات الكلاسيكية الجديدة في الأدب على الإطلاق ، ولكنها حدثت في فن الحدائق ، وكانت الثورة اثنائية - كما اعتقد - في الذوق المعماري . واستلهمت هذه الثورات الثلاث من نفس المعتقدات . فلما كان اديسون الاريب قد لاحظ « كيف تكتسب الأشياء المصطنعة قدرا كبيرا من المميزات بتشابهها مع ما هو طبيعي » . ولما كانت الطبيعة تتميز بلمساتها الخشنة المهمة ، لذا ينبغي ان تهدف مخططات الحدائق « الى اظهار همجية مصطنعة ستبدو عند مشاهدتها اكثر سحرا من الأناقة والتناسق » . وقد قام ايضا بالدعوة لرومانتيكية الحدائق هذه « وليم تمبل » و « هوارس » و « والبول » و « باتى » و « لانجلي » وآخرون . وتجسمت بصورة واضحة في مؤلفات « كنت » و « براون » و « بريدجمان » . ووصف وارثون في قصيدته المشار اليها « كنت » بأنه قد بذل قصارى جهده لتقليد وحشية الطبيعة في حدائقه :

(٢) ليس هذا الكلام بضرب من المغالاة البلاغية . فمن المستطاع على أقل تقدير اكتشاف ستين معنى أو استعمال لفكرة الطبيعة كمعايير يمكن التعرف اليها بوضوح . انظر كتاب Nature as Aesthetic Norm تأليف لوفجوى (١٩٢٧) .

**فباتباعه القواعد الجامعة ، استخف في جراءة
بالشكليات والقواعد واشكال الهندسة
ووضع - نتيجة لازدراجه - مخططات فائقة العظمة في
انطلاقها**

وبذلك أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من رفض القواعد في
الدراما ، ومن الانقضاظ على الانتظام والتماثل (السيمترى) الضيق
في الكوبليات البطولية ، ومن الانقلاب على التقاليد والشكليات والأصول
المتفق عليها في كل الفنون .

ومع هذا فقد كان هناك من البداية ازدواج عجيب في معنى
التناقض بين الطبيعة والفن - انه واحد من الاضطرابات الطويلة
المتعاقبة في الأفكار التى يتألف منها الكثير من تاريخ الفكر الانسانى .
فمن ناحية ، بينما تصور « الطبيعى » بمعنى الوحش والتفنائى
و « الشاذ » ، فانه تصور أيضا بمعنى البسيط والساذج والخالى
من التعقيد . ولم تكن هناك كلمتان أكثر تلازما في عقول القرنين
السادس عشر والسابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، من كلمتى
« طبيعة » و « بساطة » ، ومن هنا صحبت - عادة - فكرة تفضيل
الطبيعة على المؤلف والفن ، الإيحاء بالاتجاه نحو البساطة ، والأصلاح
عن طريق التخفف . وبعبارة أخرى ، فانها قد تضمنت الاتجاه الى
« البداوة » . فالطبيعى هو الشئ الذى تهتدى اليه ، بالنكوض الى
الوراء ، أو بالتبسيط . ان هذا التداعى بين الأفكار - الملحوظ بالفعل
عند مونتاني وبوب وليف من مقرضى « الطبيعة » واضح أيضا في
قصيدة وارتون الذى اعتقد ان شعراء الماضى السحيق هم أخلص
أصدقاء « الطبيعة » ، فالشاعر يجسد :

**أوائل الناس الذين لم يعرفوا بعد
المدن ودخانها**

وكان يشتهى العيش في :

جزر لم تعرف النظرات الفانية

في عزلة كاملة ، في ظل شجرة من أشجار الموز .

حيث تعتلى العرش ، السعادة والهدوء .

مع البسطاء من القرويين الهنود .

توخيا لللايجاز ، سوف اقتصر على حد واحد من حدود المقارنة ، في كلامي عن هذه القصيدة ، التي نسب لها مستر جوس مكانة هامة للغاية في تاريخ الأدب . . . ويكفى هنا اعتبار قصيدة « المتحمس » مثلا نموذجيا - على نحو هام مميز - لقدر كبير مما يوحى برومانتيكية ما قبل ستينات القرن الثامن عشر ، واقصد بذلك الرومانتيكية التي استندت على « الطبيعة » بالمعنى الذي أوضحته ، بغض النظر عن أى مميزات بعيدة أخرى اتسمت بها ، والتي ارتبطت بنزعة بدائية من نوع ما ، ودرجة ما .

٢ - واختلفت الرومانتيكية الباكورة في هذه النقطة الأساسية اختلافا جوهريا عن جماليات النظريات الجرمانية وجماليات الشعراء الجرمان الذين اختاروا مصطلح « الشعر الرومانتيكى » كأنسب صفة لمثلهم الأدبية ، ومنهجهم . فلقد تضمنت الرومانتيكية الأحداث عهدا في جوهرها انكارا لمسلمات الافتتان بالطبيعية الأقدم ، التي عرضتها قصيدة وارتون ، بطريقة خاصة مستحدثة نوعا ، وتزودت الحركة الألمانية بحوافزها الحاسمة المباشرة من مقال شيللر : « الشعر في صورته الساذجة والعاطفية » . أما ما استمد من هذا المقال المضطرب فكان الاعتقاد بأن « التوافق مع الطبيعة » بأى معنى دال على التعارض مع الحضارة أو الفن أو التأمل أو محاولة الوعي بالذات ، متعذر ، كما أنه غير مرغوب بالنسبة للإنسان الحديث أو الفنان الحديث (٣) . وتعلم « الرومانتيكيون الأحرار » من شيللر فكرة الفن الذى يتحتم توقفه عن الرجوع الى البدائية أو الكلاسيكية على حد سواء . وتشاء المصادفة أن يكون شيللر قد خلط بين معنيهما - فى نماذجه أو مثله التى تبغى أن تكون أنسب تعبير لا عن الطبيعانية « النزعة الطبيعية » بل عن « الشكل الفنى » الذى ترمى غايته الى أبعاد من ابتغاء البساطة ، أو السعى وراء أى نوع من التوافق فى الفن والحياة ، الذى يحصل عليه باتباع طريقة التخفف ، لأن عليه أن يبحث أولا عن اكتمال المضمون ، وأن ينشد استيفاء التعبير عن كل أبعاد التجربة الانسانية ، وآخر ما يصل اليه الخيال الانسانى . فما يقال عنه أنه مصطنع ، كما يعتقد فردريش شليجل هو الطبيعى بالذات . ان آخر ما يسمى اليه أى المسانى رومانتيكى هو بلوغ حالة السداجة

أو الارتداد إلى عقلية القرويين الهنود البسطاء ، على الرغم من أن فنه لم ينظر نظرة عدم اكتراث من الناحية النظرية - على أقل تقدير - إلى مثل هذه الشخصيات الساذجة بالنظر إلى أنها من بين أنواع الشخص الانسانية . لم يكن شكسبير الذي لقي إعجاب الرومانتيكي الألماني مجرد ابن موهوب للطبيعة ، من الفارقين في « التفريد الوحشي » ومن هنا قال أوجست شليجل أن شكسبير ليس « بالعبقرية الوحشية الخالية من البصيرة » . فهو صاحب « مذهب » في عمله الفني ، « تميز بعمقه المدهش وإبعاد غور تأملاته » ويبدو نفس الناقد وكأنه يهاجم بوعي أما أشعار جوزيف وارتون الشهيرة ، أو أبيات جراي المعروفة عن شكسبير عندما كتب يقول : « لقد عرض هؤلاء الشعراء الذين جرت العادة على تصويرهم بأطفال نشأوا في أحضان الطبيعة ، بلا فن أو علم - عندما انتجوا أعمالا ممتازة صحيحة ، الدليل على ثقافتهم الثقلة وعلى قدراتهم العقلية ، وعلى أنهم يمارسون الفن اعتمادا على بصيرة ناضجة ومخططات صحيحة » . ان عظمة شكسبير في نظر هؤلاء الرومانتيكيين تكمن في « عالميته » وبصيرته البعيدة عن البساطة ، وقدرتها على النفاذ في الطبيعة الانسانية ، وفي تصويره للشخصيات الذي اعتمد على تعدد في الجوانب مما جعل منه على حد قول فردريش شليجل « محور الفن الرومانتيكي » . وربما أمكن القول بأن هناك خاصية أخرى في الرومانتيكية اكتشفها المستر جوس عند جوزيف وارتون وهي الشعور بافتقار الشعر التعليمي إلى الشعرية . ورفضت الرومانتيكية الجرمانية في أول عهدها الاعتراف بهذا النوع أيضا . ففردريش شليجل يتساءل : كيف يمكن القول بأن الاخلاق تنتمي للفلسفة فحسب ، بينما القسم الأكبر من الشعر مرتبط بفن العيش ومعرفة الطبيعة الانسانية ؟ (أي بمسائل سلوكية أخلاقية) .

والاختلاف اذن بين هاتين الرومانتيكيتين في اعتقادي أهم وأخصب من التشابه بينهما . فثمة اختلاف بين الرومانتيكيتين من أبعد المتناقضات تطرفا فيما عرضه الفكر والذوق الحديثان ، بين القول بتفوق « الطبيعة » على الفن الواعي ، وبين القول بتفوق الفن الواعي على الطبيعة ، وبين اتجاه في التفكير جوهرية النزعة البدائية ، وبين اتجاه جوهره سره النفس المتسامية الخالده ، وبين تفضيل أساسي للبساطة - حتى وإن كانت بساطة الهمجين - وبين التفضيل الأساسي

للتنوع والتعدد . انه الاختلاف بين نوع من الصفات الفطرية الساذجة في قصيدة « المتحمس » ، والبراعة البعيدة عن البساطة لفكرة « السخرية » الرومانتيكية . وتقع بين هاتين الرومانتيكيتين نقائص من أبلغ ما عرف الفكر والذوق الحديث تطرفا . لست أنكر حق الجميع - لو شاعوا - في تسمية كلا الشئيين بالرومانتيكية ، وإن كنت لا أستطيع أن أخفي القدر الكبير من الزيف اللاشعوري في تاريخ الفكر الذي أدت إليه بدعة تسمية الشئيين باسم واحد . فثمة ميل إلى اكتشاف عناصر إحدى الرومانتيكيتين في الأخرى ، مع اغفال طبيعة التعارض بينهما ، وعمقه . كما أن هناك ميلا إلى إساءة تقدير الأهمية النسبية للتغيرات المختلفة في مسلمات « الفكر الحديث وميول الذوق الحديث . لن أحاول أن أذكر ما بدا لي كأمثلة لمثل هذه الأخطاء التاريخية ، وإن لم تكن في جملتها من الأشياء التي تستحق الإغفال فيما يعتقد .

هناك اختلاف آخر ليس أقل من حيث الأهمية ، بين « الرومانتيكية » التي لا تزيد عن مظهر خاص متأخر للنزعة الطبيعية (الطبيعية) التي يرجع عهدها إلى عصر النهضة ، والرومانتيكية التي بدأت في نهاية القرن الثامن عشر في ألمانيا (وكذلك التي ظهرت بعد ذلك بقليل في فرنسا) . ويرجع هذا إلى القول بوجود هوية بين الرومانتيكية في الحركة الأخيرة وبين « المسيحية » ، أو بوجه خاص المتضمنات التي نسبت للمسيحية في العصر الكلاسيكي . لم تكن هذه الفكرة هي الفكرة الأساسية في المعنى الأصلي للشعر الرومانتيكي كما تصوره فردريش شليجل . فأولا ، وكما حاولت أن أبين في موضع آخر (٤) ، لقد عنت صفات الشعر الرومانتيكي عنده وعند المدرسة بأسرها : « الخصائص المميزة الحديثة » كشيء متباين مع « الخصائص المميزة القديمة » ، وإن كان قد ظهر له منذ عهد باكر إمكان إرجاع السبب التاريخي للاختلاف الجذري المفترض بين الفن الحديث والفن الكلاسيكي إلى تأثير المسيحية وحدها .

وهكذا أصبح الفن الرومانتيكي يعني من ناحية فنا مستلهما ، أو معبرا ، عن فكرة ما ، أو سلوك أخلاقي ما ، يفترض أنه أساسي

(٤) معنى « الرومانتيكي » في الرومانتيكية الجرمانية البكرة M.L.N.

السنة الواحد والثلاثون (١٩١٦ - ١٨٥ - ٣٩٦) .

والسنة الثانية والثلاثون (١٩١٦ - ١٩١٧) ص ٦٥ - ٧٧ .

في المسيحية ، أو كما قال جان بول ريشتر ١٨٠٤ ، مرددا ما قد أصبح امرا معروفا على ذلك الوقت : « رغم سماح الشعر الحديث (الرومانتيكى) لنفسه بالانحراف قليلا عن المسيحية ، إلا أنه يتساوى عند المرء تسميته بالشعر المسيحى أو الرومانتيكى » وإن كانت طبيعة ما هو مسيحى أساسا ، وبالتالي رومانتيكى أساسا في روحه قد صورت على نحوين مختلفين ... ومن غير المستطاع انكار اجماع الرومانتيكيين الألمان حول احدى الخصائص المسيحية . فلقد تميزت عادات العقل ، كما عرفت المسيحية بنوع معين من عدم الثبات بدت في ابتغائها غايات لا متناهية ، وعجزها عن احداث أى اشباع دائم ، اعتمادا على أى خير تهتدى اليه بالفعل . وأصبح من الأقوال المألوفة المفضلة القول بأن اليونان والرومان قد وضعوا لأنفسهم غايات محددة ، ومن هنا تسنى لهم بلوغها ، واستطاعوا ارضاء الذات ، والاهتداء الى نهاية محدودة . وهكذا اختلف الفن الحديث ، أو الرومانتيكى ، عن هذا الفن القديم اختلافا أساسيا بسبب أصله المسيحى ، ولأنه كما قال شيللر « فن اللانهائية » ، أو كما قال نوفاليس : « فن التجريد المطلق ، والقضاء على الحاضر ، واعلاء شأن المستقبل ، وخلق عالم حديث حق » . وعنى هذا « الاعلاء من شأن المستقبل » عند تطبيقه على الممارسة الفنية المثل الأعلى للتقدم الى ما لا نهاية ، تمشيا مع قول معروف لفردريش شليجل ، ويعنى بذلك « المطالبة بعدم توقف الفن عن ضم قطاعات جديدة من الحياة الى نطاقه » وتحقيق تأثيرات مستحدثة أصيلة ، بلا انقطاع . على أن كل شئ تميزت به النظرة المسيحية للحياة ، أو افترض تميزها به ، قد نزع الى جعله ينطوى تحت المفهوم السائد لكلمة « رومانتيكى » ، كما نظر اليه كجزء من المثل الفعلية للمدرسة الرومانتيكية . وهكذا كثيرا ما نظر الى الشغف بالوقائع المتسامية على الحس ، والشعور بوهمية الوجود العادى كخصائص مميزة للفن الرومانتيكى باعتبار المسيحية دين آخرة ، أو كما قال أوجست شليجل : « تمشيا مع النظرة المسيحية للحياة ، أدى تأمل اللامتناهى الى القضاء على المتناهى ، فأصبحت الحياة تبدو كأنها « عالم من الأطياف وليل مظلم » ومن السمات الأخرى المعروفة عن المسيحية ، ونسبت بالتبعية للرومانتيكية : الازدواج الأخلاقى ، أى الاعتقاد باحتواء كيان الانسان على طبيعتين لا يكفان عن الصراع . فالمثل الأعلى اليونانى ، كما قال فردريش شليجل : « يرمى الى التوافق والاتساق ومحاكاة تآلف الطبيعة ، أما المثل الحديث

(الرومانتيكى) فيدرك الصراع الداخلى ويجعله مثالا له . ويتصل بذلك مباشرة - كما أدرك - جوانية المسيحية ، وتركيزها على القلب باعتبار ذلك مختلفا عن الافعال المتجهة الى الخارج ، اى ميلها الى الاستبطان ، ومن هنا ، وكما لاحظت مدام دى ستيل وغيرها : « اكتشف الفن الحديث (الرومانتيكى) عالم الحياة الباطنية للانسان ، الذى لا يستنفد ، واصبح هذا هو عالمه الذى يعرف به » .

من بين المفارقات العديدة التى ظهرت فى تاريخ الكلمة ، والمشاحنات التى تركزت حولها ، اتجاه كثير من مؤرخى الأدب البارزين فى عصرنا ، ونقاده ، الى الاعتقاد باعتماد الجوهر الأخلاقى للرومانتيكية على نوع من « الاتجاه الدنيوى » ونفى ما سماه واحد منهم « وجود اى ازدواج بين النظرة المسيحية والنظرة الكلاسيكية » . ان أخطر ما ظهر فى احكام هؤلاء النقاد ، وكان مدعاة للأسف ، هو ما فيها من نقص لادراك الحرب المستعرة فى « كهف نفس الانسان » ، والاعتقاد باتصاف الانسان بفطرته بالخير ، وهكذا عرفوا « الرومانتيكية » بكلمات متعارضة كل التعارض مع الكلمات التى كثيرا ما ظهرت فى تعاريف أول من اسماها مثلهم بالرومانتيكية . ولقد تسببت هذه البدعة - كما لا أحجم عن الاعتقاد - فى طمس الحقيقة التاريخية الملموسة الهامة ، بأن الرومانتيكية الوحيدة التى تستحق دون جدال هذا الاسم (كما ذكرت) بين الرومانتيكيات الأخرى التى كثيرا ما بدت بعيدة الاتصال بها ، هى التى قامت باعادة اكتشاف واحياء ما اعتبره هؤلاء النقاد الخصائص الفكرية والشعرية للمسيحية ، اى لنوع من الدين الصوفى المتسامى عن الدنيا ، بالاضافة الى الاحساس بالصراع الأخلاقى الداخلى كحقيقة واضحة فى التجربة الانسانية ، وبدا ذلك على نحو بعيد عما ظهر زهاء القرن فى الاتجاهات السائدة فى الأدب الرسمى المعتمد على اللياقة . واتخذت الحركة الجديدة منذ البداية تقريبا ، شكل الثورة ضد ما بدأ كاتجاه وثنى فى الدين والأخلاق . ولم تختلف هذه الثورة فى شدتها عن الثورة الموجهة للكلاسيكية فى الفن . وابتكر تعبير هام عن متضمنات هذه الحركة بالنسبة للفلسفة الدينية هو كتاب شلايرماخر الشهير . Reden « الموجه الى المثقفين الذين يستخفون بالدين » (١٧٩٩) . واحتوى هذا الكتاب على ازدواج عميق فى طابعه الأخلاقى ، ربما اتخذ احيانا شكل التحريف بحق . قال شلايرماخر : تعتمد المسيحية من اولها لآخرها على الصراع ، فهى لا تعرف اى مهادنة فى الحرب بين الجانب الروحى

والجانب الطبيعى فى الانسان ، وهى لا تعرف اى نهاية لاهمتها فى الترويض الذاتى الداخلى » . وينبغى ان يذكر ان كتاب Reden قد قوبل (على حد قول اءء مؤرخى الاءب الالماني) من عياد الرومانتيكية « وكأنه البشارة » .

على انه ليس من غير الصحيح وصف الاتجاه الاءلاقى «لرمانتيكية» النابع من النزعة الطبيعية (الطبيعيةانية) - اى من افتراض تفرد ما هو فطرى وبدائى ووحشى فى الانسان بالامتياز ، وانه من المستطاع بلوغه دون حاجة الى اى صراع اكءر من التحرر من التقاليد والمصطنعات الاجتماعية - بأنه متعارض مع الاتجاه الذى يفرق بين الفطرة الكلاسيكية والنظرة المسيحية ، وبأنه بعيد بالضرورة عن العناية بناحية الاءلاق . ومن المستطاع ادراك هذه الناحية حتى فى قصيدة « وارتون السليم الطوية » عند وصفه لءياة الطبيعة واحوالها ، التى افءتن بها . ولكن كنتيجة لما ساد من تجاهل للفروق بين الرومانتيكيات ، اعتبرت هذه الحركة امتدادا لهذه النزعة ، اذ هى التى تعد بالفعل بداية لتمرء متمء قوى ضد المزام الطبيعيةانية التى تميزت بقوتها وسيطرتها عادة على الفكر الءءءء زهاء اكءر من ثلاثة قرون . لقد سماء بنفس الاسم اتجاه ، واتجاه مناقض له ، بسبب اسباب عارضة فى اللغة من ناحية ، وبسبب افتقار مؤرخى الاءب الى التءقيق من ناحية اخرى . ومن ثم فكءرا ما افترض انهما يعنىان نفس الشء . نعم لقد تم الءلط بين مثل تعتمد على الدوام على السعى لبلوغ اءءاف رءيبة للغاية ، او مفتعبة بحيث يتعذر بلوغها بلوغا كاملا ، وبين الءنين الى ءلو البال ، وعدم الوعى بالذات ، والابتعاد عن الالهام . وهكذا تسببت كلمة من الكلمات فى اخفاء اءء اسباب الانقسام فى الفكر الءءء ، واعمقها وأوسعها .

٣ - واجءاز الانقسام بين الرومانتيكية الطبيعيةانية ، والرومانتيكية المعارضة للطبيعةانية ، الءءوء القومية ، ونفذ - ان جاز القول - فى شخصية كاتب عظيم ، اعتيد اعتباره بين رواء الحركة الرومانتيكية فى فرنسا . اذ ربما صء وصف مؤلف مقال عن الثورات(*) ، والأجزاء الباكرة من « آءالا » بالرومانتيكى ، كما يصء ايضا بءق

(*) Essai sur Les révolutions

وصف مؤلف الأجزاء الأخيرة من « آتالا » ، وعبقرية المسيحية (*) بالرومانتيكى . الا انه من الواضح أن الكلمة ، قد كان لها لا مجرد معنيين مختلفين ، بل ومعنيين متناقضين عند استعمالها في وصف نفس الشخصية . اذ يمثل شاتوبريان قبل سنة ١٧٩٩ على نحو ما ، ذروة الرومانتيكية الطبيعية ذات النزوع الى الطبيعية والبدائية ، التى رأى مستر جوس بدايتها عند جوزيف وارتون . فهو لم يقتصر على شدة الشعور بالشوق الى العيش مع القرويين الهنود البسطاء ، بل وأعلن رضاه عن ذلك أيضا . وأما ان شاتوبريان سنة ١٨٠١ يمثل بوضوح التمرد على هذه النزعة بأسرها ، فأمر واضح بقدر كاف ، من استنكاره للنزعة البدائية في أول تمهيد لآتالا :

« لست اطلاقا - مثل مسيو روسو - من المتحمسين للهمج ... ولا اعتقد اطلاقا ، أن الطبيعة الخالصة سوف تكون أجمل شيء في العالم ... فلقد اكتشفت دائما في كل ما تيسر لى رؤيته منها كم هى منفرة .. لقد أكثر الجميع من ترديد كلمة طبيعة حتى ضاعت قيمتها » .

وهكذا أصبحت الكلمة الخلافة ، والتى اعتمد عليها كل اتساق الأفكار في الكتابات الباكورة ، تعرف بأنها نبع خصب لكل خطأ واضطراب . وعارض شاتوبريان في آرائه عن الدراما (١٨٠١) كلا من الحركة التى مثلتها قصيدة « المتحمس » ، والحركة الرومانتيكية الجرمانية في عصره ، وكان شكسبير معبودا لكلا المعسكرين (وان رجع ذلك ، كما رأينا ، لأسباب مختلفة) ، ولكن شاتوبريان كتب في مقالته عن الأدب الانجليزى ، عن شكسبير بنفس روح فولتير وبوب ، مرددا الى حد ما نفس كلماتهما . وسلم شاتوبريان من ناحية العبقرية الفطرية ، بأن شكسبير لم يكن له نظير في عصره ، بل ولا أى عصر آخر : « لا أعرف أحدا على الإطلاق قد ترك نظرات أعمق عن الطبيعة البشرية » ، ولكن شكسبير لم يعرف شيئا تقريبا عن متطلبات المسرح كفن :

« أولا يجب الاقتناع بأن الكتابة فن ، وبأن هذا الفن له بالضرورة أنواعه ، ولكل نوع قواعده ، ويستحيل القول بأن هذه الأنواع والقواعد مسائل عشوائية ، فهى نابعة من الطبيعة ذاتها ، والفن وحده

هو القادر على غلبة ما شوشته الطبيعة . ومن المستطاع القول بأن راسين كان في حالات امتياز فنه ، أكثر طبيعية من شكسبير .

لا جدال في استمرار شاتوبريان هنا على الاعتقاد بأن معيار الفن هو « الطبيعة » ، ولكنها « الطبيعة » بالمعنى الذى بدأ للنقاد الكلاسيكيين الجدد ، المعنى الذى لا تبدو فيه الطبيعة متعارضة مع الفن الذى يتبع اتباعا صارما القواعد المحددة ، بل تعد مساوية له . ولاحظ شاتوبريان أن أكبر مفارقة أدبية وقع فيها أنصار شكسبير هي احتواء براهينهم على القول « بعدم وجود قواعد للدراما ، وهو ما يعد مساويا للقول « بأن الفن ليس بفن » . وكان فولتير محقا في شعوره بأنه « باستبعاد كل القواعد ، والعودة الى الطبيعة الخالصة ، لن يكون هناك ما هو أسهل من مضاهاة روائع ونفائس المسرح الانجليزى » . وكان فولتير بعيد التعقل عندما نسخ أقواله الشديدة الحماس الباكورة عن شكسبير بعد أن أدرك كيف أحيا شكسبير صور الجمال عند البرابرة ، وتسبب في افساد الناس الذين يتشابهون معه في عدم القدرة على التمييز بين الذهب الحر ، وغير الحر . وأسف شاتوبريان لتوقف تمثيل رواية كاتو لاديسون ، ومن ثم « لم نعد قادرين على الخلاص في المسرح الانجليزى من أهوال شكسبير إلا باللجوء الى مفزعات أوتواى » (توماس أوتواى ١٦٥٢ - ١٦٨٥) . ويتساءل شاتوبريان « كيف عجز عن الشكوى شعب متنور ، بين نقاده امثال بوب واديسون ، وكيف شعر بالرضا عن صورة الصيدلانى كما ظهرت في روميو وجولييت . انها لمهزلة فائقة البشاعة والابتذال » . وربما مرت قصيدة وارتون في خاطر شاتوبريان عند كتابته لكل هذه الفقرة . وكم جادل هذا الرجل الذى تحول مؤخرا الى الرومانتيكية المبادئ الجمالية للرومانتيكيين الانجليز سنة ١٧٤٠ ، وسخر من حماسهم . وجدير بالذكر أن شاتوبريان في ذلك العهد كان له رأى يكاد يكون سيئا أيضا عن العمارة القوطية ، مثل رايه في شكسبير و « الطبيعة الخالصة » .

بذلك نكون قد بحثنا وقارنا بين رومانتيكيات ثلاث ، في بعض افكارها الأكثر جوهرية وتحديدا ، وكان ذلك بطبيعة الحال بعيدا عن الاستقصاء الكامل . ولقد لاحظنا وجود بعض عناصر مشتركة بين الرومانتيكيتين الأوليين ، وإن كان بينهما أوجه تعارض هامة ، وراينا في الرومانتيكيتين الثانية والثالثة بعض عناصر مشتركة أخرى ، وأوجه تعارض هامة بالمثل . أما العناصر المشتركة بين الرومانتيكية الأولى

والرومانتيكية الثالثة فشحيحة للغاية ، أى ليست بصورة مماثلة لتلك القائمة بين الأولى والثانية ، أو الثانية والثالثة ، والتي يمكن بيانها كما أعتقد . ويكاد التعارض بين هاتين الرومانتيكيتين يظهر مطلقا ، بين مسلماتهما الاخلاقية ومتضمناتهما ومادتيهما .

الحق أن هذه الأحداث التاريخية الثلاث أعقد بكثير مما استطعت أن أبينه في هذه العجالة . ان كل ما حاولت أن أصوره هو طبيعة اتجاه معين في دراسة ما يدعى بالرومانتيكية واثبات أهميته ، مع عرض نتيجة أو نتيجتين مميزتين لفائدته . وسوف يؤدي أى تحليل كامل الى تدعيم هذه النتائج من جملة نواح ، دون نسخها . فهو من ناحية سيساعد على اثبات وجود علاقات هامة معينة بين الثورة ضد جماليات « الكلاسيكية الجديدة » (المشتركة بين اثنين من الحادثتين سالفتي الذكر) وجوانب أخرى في فكر القرن الثامن عشر . كما أنه سيكشف كشفا كاملا جوانب من التعارض الداخلى بين اثنتين من الرومانتيكيتين موضع البحث في أقل تقدير . فمثلا انحدر من الرومانتيكية الجرمانية ١٨٩٧ ، ١٨٠٠ اتجاه الى « اعلاء شأن المستقبل » ، واتجاه الى التراجع للوراء . ولم يكن هذا التراجع متجها في الحق ناحية العصر الكلاسيكى القديم ، أو البدائية ، بل نحو العصر الوسيط . والاتجاهان نابعان بصفة أساسية من أصل واحد . لقد كان الايمان وروح الرجعى للوراء توأمين منبعثين من نفس الفكرة ، وهنا وجه المفارقة ، ونشأ وترعرعا في فترة ما في العقول . على أن نفس هذه التعارضات الداخلية هي التي أثبتت - كما يبدو لى - أنه من الحماقة محاولة بحث الرومانتيكية على أنها شيء واحد من الناحية التاريخية ، وأكثر من ذلك تكوين أية نظرة عامة عن الرومانتيكية في جملتها . وتبين عادة عند القيام بأى تحليل لأية رومانتيكية الى المكونات أو الأفكار المتميزة التي تتألف منها ، والأفكار الفلسفية الحققة المتصلة بها ، والتأثير العلمى على الحياة والفن لهذه المكونات المتعددة ، أنها بعيدة الاختلاف ، وغالبا ما تكون متصارعة . ولا جدال أنه سيظل من المستطاع على الدوام التساؤل حول حسن أو سوء التأثير الغالب ، الاخلاقى أو الجمالى لواحدة أو أخرى من الحركات التي سميت بهذا الاسم ، وان كان لن يستطيع حتى الشروع في هذا البحث الطموح بغير أن يسبق ذلك عمل تحليل ومقارنة مفصلة من النوع الذى حاولت أن أبينه هنا ، وعند القيام بذلك ، سوف أشك هل سيظل للسؤال الأكبر أى أهمية كبرى أو معنى .

لاسيل آير كرومبي

الرومانتيكية

ثمة خاصة معينة معروفة ، تعرف باسم الرومانتيكية ، من المستطاع ان نتعرف عليها في الأدب والموسيقى والتصوير والنحت - وفي أفعال أخرى كذلك ، بل في الحياة ذاتها . أما كيف اكتسبت هذا الاسم ، وهل هو اسم مناسب فمسالتان لن أعنى بهما الآن . فإنا أتوى اتباع الاسم كما يقبله الجميع الآن ، واود الاكتفاء ببحث ما يدل عليه ... وعند بحثه ، سوف أعنى بالطبيعة الأساسية للشيء المسمى على هذا الوجه بمحض الصدفة ، أثناء انتشاره ، أكثر من عنايتي بالأساس التاريخي للاسم ، كما سأعنى بالحالات التي اكتشف النقد أنها مقبولة ، بل وضرورية ، أكثر من اهتمامي بأصل هذه الاستعمالات . وسوف اقتصر على الافتراض بأننا عندما نتكلم عن الرومانتيكية ، فإننا نلتقط شيئاً ما - مهما كان معقداً - من جموع الأشياء ونجعله ميسوراً للمناقشة . ويدور بحثنا الآتي : ما هو جوهر هذا الشيء ؟ وكيف ظهر ؟ ، ولماذا يظهر في مثل هذه الأشكال المتنوعة ؟ .

ليس من شك في أن بعض الخلاف حول الرومانتيكية ، قد نبع من مجرد أساءة استعمال الكلمة . وانت اذا اعترفت بوجود شيء كالحركة الرومانتيكية على سبيل المثال ، سيظهر أمامك على الفور نقاد سوف يبسطون مهمتهم ، عندما يعتبرون كل مظهر من مظاهر هذه

(١٩٢٦) Romanticism

الحركة جانبا من جوانب الرومانتيكية . بالطبع لم تكن الرومانتيكية في الحقيقة أكثر من مجرد عنصر ملحوظ ممتزج بعناصر أخرى . ولن نرغمنا واقعة وجود وردزورث كشخصية عظمى إبان الحركة الرومانتيكية على اعتباره رومانتيكيا . فلسنا مرغمين على الاعتقاد بأكثر من أنه كان موهبة سامية تصادف ظهورها في عصر تميز بميوله الرومانتيكية الى جانب تميزه بمميزات أخرى . وادعاء مساواة طبيعة منجزاته بمنجزات شيللى أو بليك - على نحو ما - وهى مهمة ستبدو محيرة لو تمننا فيها ودققنا - انما ترجع ببساطة وبكل وضوح ، الى انه قد ظهر في عصر متباين الى أبعد حد مع العصور الأخرى ، فأطلق عليه في جملته اسم العصر الرومانتيكى . ومن وجهة نظرنا ، ترجع أهمية الحركة الرومانتيكية الى أنها وضعت أصول نقد الخصائص التى يمكن تسميتها بحق بالرومانتيكية ، وأصول بحثها وتمييزها . وبمجرد أن بدأت الكلمة تكتسب معنى واضحا في نظر النقد ، بدا جليا أن الشيء ذاته قد سبق وجوده في الأدب منذ أمد بعيد ، قبل أن يصمم النقد على كيفية تسميته لها ، أو حتى قبل أن يفكر في تسميتها على الإطلاق . ويتفق الجميع الآن على أن تتبع أصل الحركة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر يرجعنا الى القرن الثامن عشر . . . ولكنها بعد أن تنقلنا الى القرن الثامن عشر . . . يتبين أنها بعيدة كل البعد عن أن تعد مسألة حديثة . فالرومانتيكية تتبع إيقاعا متغفلا - فيما يبدو - فى كل ما هو مدون فى الأدب .

لم أقم بعرض هذه الحقائق بقصد إثارة الاضطراب فحسب ، لأننى اعتقد أنها حقائق ، أعنى حقائق فى النقد لا يصح مقارنتها بأى حال بحقائق العلم أو حقائق التاريخ . ومع هذا فأود أن أبين أن البساطة ليست من مميزات هذا الموضوع ، وأن كنا نستطيع أن نستخلص مما سبق قوله اعتبارين سائدين ، أولا - مشاركة هذه الرومانتيكية فى تكوين الشعر بدرجات ونسب متفاوتة . . . « فهناك شعراء متعددون يمكن أن تلمح خاصة رومانتيكية عندهم ، وإن كانت هذه الخاصة لا تزيد عن خاصة ضمن خصائص متعددة ، ولعلها ليست من بين لوازمهم ، أو من الأشياء ذات الأهمية الأولية . . . والحق اننى أستطيع القول بأنه من المتعذر وجود أى شاعر عظيم غير مخضب بمسحة ما من الرومانتيكية . . . على أن مجرد وجود هذه الخاصة الرومانتيكية لا يعد مبررا لتسميته بالشاعر الرومانتيكى . ولقد كان سبنسر وشيللى شاعرين رومانتيكيين لأن الرومانتيكية كانت الصفة

الغالبية عندهما ، وأية صفة أخرى تميزا بها كانت خاضعة لها . ولكنني اذا رفضت تسمية وردزورث بالشاعر الرومانتيكى ، فلا يعنى ذلك اننى ارفض ادراك أية صفة رومانتيكية عنده ، وكل ما هناك هو اننى ارفض الاعتقاد بأنه كان خاضعا للرومانتيكية » .

والاعتبار الثانى يتبع الآتى : ليست الرومانتيكية مسألة عصر معين أو حضارة معينة ، وأكثر من هذا انها لا تدل على أسلوب معين ولن نتوقع مصادفة أسلوب رومانتيكى مميز الا عندما تسود الرومانتيكية . وترغمننا طبيعة بحثنا على البحث عن الرومانتيكية ، وتحديدتها ، باعتبارها شيئا لا يمكن تقديره بالرجوع الى أسلوب فى الكتابة . كما هو الحال فى كتاب « سير اويستاس جراى » لكراب (جورج كراب ١٧٥٤ - ١٨٣٢) . ان ما نبحت عنه هو خاصة الرومانتيكية سواء اكانت خاصة من بين خصائص جمّة ، أو خاصة قادرة على التغلب على كل الخصائص الأخرى ، مع الاصرار على الافصاح عن نفسها .



ولكن اذا لم تعد الرومانتيكية اسلوبا فى الشعر ، فما هى ؟ يكفى الآن وصفها بأنها نظرة معينة للعقل ، أى نظرة الى الحياة والأشياء تفرض نفسها بكل تأكيد على انتباهنا عندما تتخذ فى ذاتها صورة أو موقفا خاصا بها . وبمجرد ادراكنا لها بوضوح سيستطاع ملاحظتها كثيرا بصورة جلية ، عندما تكشف عن نفسها من خلال مجموعات من الأوضاع ومظاهر السلوك الأخرى . فما هى مميزات الموقف الرومانتيكى فى الحالات والكيفيات التى يظهر فيها ؟

ليس هناك ما تسبب فى احاطة هذا السؤال بالابهام أكثر من الزعم السائد بوجود تعارض بين الرومانتيكية والكلاسيكية . والقول بهذا التعارض غير صحيح بحذافيره ، لأن الكلاسيكية تتبع ناحية بعيدة الاختلاف عن الرومانتيكية . أشرت الى الرومانتيكية بأنها « عنصر » ، وان كان هذا القول المجازى عندما يستعمل للدلالة على شيء سمّيته أيضا « بالنظرة العقلية فانه لن يدل ، كما لا يخفى ، على معنى العنصر كما تتصوره الكيمياء . وما خطر ببالى ، لم يكن أى جوهر بسيط غير قابل للتحليل كالأوكسيجين والهيدروجين ، ولكنه كان بالأحرى حالة لها خصائص مميزة كعناصر عديدة مثل « التراب » و « النار » .

فهناك أنواع متعددة من التراب يدخل في تكوينها الكثير من العناصر ، وإن كانت كل هذه الأنواع تتحد في صفة التراب ، وتساعد كل هذه المكونات على اظهار هذه الخاصة . على أن هذه الحالة مجرد عنصر في الوجود الثابت للعالم في جملته وفي نظام الكون المعتمد على تفاعل « التراب » و « الهواء » و « النار » و « الماء » . ذكرت هذا المذهب القديم من قبيل التمثيل لاغير . إذ أن الرومانتيكية وفقا لجانب ما من هذا المعنى تعد « عنصرا » في الفن يساعد على تحديد خصائص مميزة للأشياء ، يصعب مصادفتها منفصلة عن الحالات الأخرى انفصالا مطلقا ، وإن أمكن رغم ذلك مصادفتها كصفة غالبية . . فما هي الكلاسيكية إذن ؟ أنها ليست عنصرا على الإطلاق ، ولكنها حالة من حالات الجمع بين العناصر . وربما أمكن زيادتها أيضا بالرجوع الى النظرية التي وضعها القدامى للكون الأصغر أى الانسان (الميكروكوزم) على غرار نظرية الكون الأكبر (الماكروكوزم) بعناصره الأربعة ، بحيث بدا الانسان بامزجته صورة للعالم وتكوين عناصره . وفي حالات وجود « المزاج » بنسبه الصحيحة ، لا يسود أى عصر ، ويقال حينئذ أن الانسان يتمتع « بالصحة » .

نعم تمثل الكلاسيكية الفن في صحته ، والتناسب الصحيح بين الأمزجة المكونة له (*) . وانت اذا قمت بالبحث عن عنصر ممثل للكلاسيكية ، يمكن وضعه كمقابل لعنصر الرومانتيكية ، فانك سرعان ما ستشعر بخيبة الأمل فيما تبحث عنه ، وبأنك قد ضللت واهتديت الى نقيض زائف . فليس هناك عنصر ما يدعى بالكلاسيكية ، ولكن هناك عناصر يمكن أن تلتئم سويا في توافق متوازن . ومثل هذا التوافق ومثل هذه الصحة هي الكلاسيكية . وأنا لا أعرف عدد هذه العناصر ، أو حتى امكان حصرها لو كان هذا ممكنا ، وإن كانت الرومانتيكية من بينها . كما أن هناك عنصرا آخر توحى به الرومانتيكية على الفور . انها توحى به مباشرة ، لأن كل شيء يوحى بنقيضه بطبيعة الحال . فهناك عنصر متعارض تعارضا مباشرا مع الرومانتيكية : الواقعية ، وبذلك يكون التعارض الصحيح قائما بين الرومانتيكية والواقعية .

من هنا يتضح أن تسمية الكلاسيكية بالفن في صحته لا يعنى أن

(*) قارن هذا الفصل برمته بما قاله ليوكاس في « حاشية تدهور المثل الرومانتيكى وسقوطه » والذي أعيد نشره ضمن هذه المجموعة (١٩١ - ١٩٤) .

الرومانتيكية والواقعية مرضان . والأمر على عكس ذلك ، فكلاهما ضرورى للصحة ، وكلاهما يشارك فى الكلاسيكية ، وان كانت الصحة الكاملة تعنى بلا شك عدم بروز الرومانتيكية ، او الواقعية بصورة مميزة . غير أن الصحة الكاملة ربما كانت نادرة فى الفن مثل ندرتها عند بنى البشر . وفى الحالات التى يتوعدك فيها الفن ، يبرز عنصر أو آخر . وكثيرا ما يستطيع « الطبيب » الناقد اكتشاف جوانب رومانتيكية او واقعية من خلال الكلاسيكية ، مرحبا بها باعتبارها عارضا وشيئا يستطيع التحدث عنه ، اذ لو كان الأمر قاصرا على الصحة الكاملة ، ما كان بوسع ممارس عملية التشخيص . ولكن ما الذى يستطيع هذا الناقد قوله عندما تواجهه الرومانتيكية ظافرة ، فى حالة يغلب عليها اللاتناسب ، عند شاعر رومانتىكى او فى حركة رومانتيكية على سبيل المثال ؟ . هل يبدو له ذلك حينئذ مرضا بشعا او وباء كالنار المستعرة ؟ لسنا بحاجة الى التركيز كثيرا على التشبيه بما يحدث فى الفسيولوجيا القديمة ؟ أن رومانتيكية الشاعر الرومانتىكى هى بالضبط من نفس عنصر الرومانتيكية الذى نستطيع أن نلمحه فى كثير من الأحيان عند الشاعر الكلاسيكى . ويقع الاختلاف بين غلبة مزاج متفرد وبين التوازن المتبادل بين عدة أمزجة . والاختلاف بين ، وربما كان تحامل الناقد الطبيب هو الذى يجعل التباين يبدو كأنه قائم بين الحمى والصحة . والحمى قادرة فى بعض الحالات على إثارة أحلام رائعة أكثر إثارة فى اعتقاد البعض من أحلام الاصحاء .

فما هو اذن تركيب هذا العنصر ، وهذا المزاج ، وهذا الاتجاه العقلى ؟ . ما هى طبيعته الأساسية ؟ ربما بدا من الصعب الاجابة عن ذلك ، تماما مثلما يتعذر تحديد ترابية التراب ، او تحديد الطبيعة الأساسية للتراب . اذ أن هذا العنصر الممثل للرومانتيكية يتجسم فى اشكال شتى ، كما يزداد الموضوع قابلية للخلاف ، عند محاولة انتزاع الشئ الجوهرى الثابت من مصاحباته المتغيرة العرضية . ومع هذا فالظاهر أنه ربما تيسر لنا لا الاهتداء الى النقطة التى نريدها ، بل الى شئ يمكن الارتكان اليه لتوجيهنا ناحيتها ، فى أقل تقدير ، لو أننا استطعنا الاهتداء الى ميل رومانتىكى يمكن التعرف اليه ، دائب العمل على التعبير عن شعور ما أو فكرة أو صورة حتى وان ظهر هذا فى مجرد الناحية التى يشتد عليها التركيز ، أو فى الاتجاه العقلى الموجه لها . ربما تعذر حصولنا على الخاصة الرومانتيكية غير مشوبة بشائبة ما ، لأن أى خاصية فى حالة تجسمها لابد أن تتعرض للتلوث

بشيء ما . ولكننا في أقل تقدير سنرى نوع الاتجاه الذي تميل الخاصة الى اتباعه ، وحتى هنا سيكون بوسعنا استدلال خصائصها المميزة .

ولعله لم يكن هناك ما هو أقدر على تعريفنا بطابع الشعور في الرومانتيكية من « المناظر الطبيعية » . ومن حسن الحظ أن هناك مجموعة من الأمثلة الموفقة التي ستساعدنا على ملاحظة هذا الاتجاه في الشعور ، على وجه الدقة . والواقع أن الوله « بالمناظر » قد شاع بازدياد انتشار المشاعر الرومانتيكية . وأبلغ شاهد يعرفنا في صورة دقيقة موجزة هذا الافتتان هو البيت الآتي : « البعد يضيف على أى منظر سحرا » . فهذا البيت من نتاج الرومانتيكية في عنفوانها في إنجلترا .

تمعن هذا البيت الشهير جيدا ، ولن تعجز - كما أعتقد - عن التعرف منه على شيء أشبه بعطر الرومانتيكية ، الرومانتيكية المتضمنة في الشعور نحو الطبيعة على أقل تقدير ، وثمة تكامل من الناحية العملية بين الشعور نحو الطبيعة وشعور الافتتان بالمناظر .

على أن كامبل لم يخترع هذه العاطفة ، الميزة الدالة عما يضيفه البعد من سحر على أى منظر . كما أنه لم يخترع الاستعمال المجازي الذي لجأ اليه عندما عرض فكرة متعة الأمل (*) ، وتكمن وراء كل من هذا الشعور وطريقة ظهوره بسطة ممتدة طريفة من تاريخ الشعر ، إذ كانت هذه القصيدة برمتها عرضا مسهباً محكماً لنغمة فكرية نقلها كامبل (ربما بغير أن يشعر) عن شاعرين مغمورين سابقين له - أو ممن كانوا مغمورين على أقل تقدير في زمانه - وإن كان الاثنان أقل منه احتجاباً في زوايا النسيان هذه الأيام . فمنذا الذي يقرأ كامبل الآن ؟ وهل ندرك دائماً ، عندما نستشهد بكلامه بمن استشهدنا ؟ . أما نوريس من بيمرتون فيجىء اسمه في كل المختارات المشهورة ، كما ظهر « ساكلنج » في طبعة شعبية ، كانت ممتازة . ومع هذا فمن الصحيح أن كامبل هو بين الثلاثة الذي جعل الفكرة مشهورة . . إذ أنها أولاً قد ظهرت مكتملة بعد أن نقلها ، وتحولت الى مادة قصيدة تدعو الى التأمل في سلوك الحياة ، عوضاً عما كانت عليه عند « نوريس » و « ساكلنج » ، أى مجرد مادة دالة على شعور غالب فحسب . كما أنها أصبحت عند كامبل فكرة مدعمة بكل الشاعر

(*) The Pleasures of Hope

الشائعة في عصره . وفضلا عن ذلك - فقد اتبع كامبل في تقنيته اتجاه التراث الجبار للقرن الثامن عشر ، وازدهرت أشعاره في صورة اقوال مأثورة صالحة للاستشهاد بها . لم تظهر القصيدة بكل تأكيد في شكل أسلوب رومانتىكى ، وان كان أسلوبها قد لاقى استحسانا رغم بدء ايثار العهد للرومانتيكية . ففي الشعر لا تماثل الشاعر الشائعة دائما مع الأسلوب السائد ، ولا يرجع هذا الى مجرد تغير الشاعر بسرعة أكبر من تغير الأحوال ، وربما أصبحت الطريقة الجديدة في الشعور أكثر وعيا بذاتها عندما تختلف عن الأسلوب السائد ، أو تقع في صراع معه . ونحن نصادف شيئا من هذا في قصيدة كامبل « متعة الأمل » .

ما قدر لكامبل قوله اذن قد سبق ان قاله بالفعل نورييس بطريقة اجذب (*) ، وكذلك ساكلنج (**) في صورة اكثر حيوية ، وان اتصفت أيضا بجذبها . ومن المستطاع اجمال مغزى القصائد الثلاث على وجه التقريب في الآتى : « عليك الا تزيد من الاقتراب من الأشياء ، ولو فعلت فانها ستشعرك بالغم بكل تأكيد » . وايد كامبل هذه الفكرة عندما اشاد بمتعة الأمل : لا لأن الأمل قد يتحقق يوما ، بل للأمل ذاته وصورته المطلقة ، باعتباره ليس واقعا ، لأن الأشياء عندما ترى من خلال الأمل تبدو محاطة بهالة لا يمكن ان تعرفها الأشياء في الواقع على الاطلاق . على ان نورييس وساكلنج لم يعنيا كثيرا بتقديم رؤيا للواقع بقدر عنايتهما بالتحذير من اخطاء ما سمي بال Fruition أى ترجمة الرغبة الى فعل ، والانتقال من الافتراض الى المعرفة ، ومن الوهم الى الأشياء .

على ان الشعراء الثلاثة لم يهتدوا الى دلالة ذلك من خلال صورة معبرة عن الشعور في حضرة « المناظر » . ومن هنا يمكننا ان نصادف اول تعابير يمكن التعرف اليها لصورة الرومانتيكية في تقديمها . وعلى ذلك فان اهتمامنا بهم يرجع الى طريقة كل منهم في تصور « المناظر » . واعتمادا على ذلك فاننا سنأمل في التعرف منهم الى أى اتجاه كانت الرومانتيكية متجهة . ولكن علينا الا ننسى ان الشعور « بالمناظر » قد استعمل من قبيل المجاز عند الشعراء الثلاثة جميعا ، لايضاح

The Infidel (★) في كتابه
Against Fruition (★★) في كتاب

نظرية في الحياة ، وعلى ذلك تكون الرومانتيكية ذاتها نظرية في الحياة ،
أو ربما نظرية في الوجود .

وبالصورة التي سوف نببحثها والتي جاءت في « متع الأمل »
لكامبل بدا الانطلاق . ولو صح انه لم ينتقلها عن نوريس عامدا ، فان
التشابه العرضي واضح للغاية رغم كل أسهامه في عرضها . أما قصيدة
نوريس ذاتها فكانت اعادة عرض حصيف لقصيدة ساكلنج بما في
ذلك الصورة التي استعملها كامبل . وفيها ظهر معنى القصيدة كله
على نحو أكثر تعميما ، مع اتساع في نطاق الصورة . وتفصح القصائد
الثلاث عن نفس المعنى مع الرجوع الى رمز نفس الصورة بعد تحورها
في سياق الكلام بتأثير مؤثرات معينة . ويشاء حسن الحظ أن تكتمل
هذه المجموعة بفقرة عند أحد الاليزابثيين نصادف فيها عاطفة مناظرة
مستعملة على نفس النحو قبل أن يبدأ هذا التأثير في أحداث أثره .
والسؤال الذي يتبادر إلينا هو ما هو هذا التأثير ، وما هو التغير الذي
أحدثه ؟ وعلينا أن نلاحظ أولا بأن المثل الذي حصلنا عليه عن الفكرة
الاليزابثية عن « المناظر » - وهي فكرة علينا أن نسميها لارومانتيكية
بالمرة - هو أيضا بكل اخلاص نموذج من نظريات الحياة .

بذلك نبدا امثلتنا :

اول مثل من هارى بورتير في « المراتان الغاضبتان من
ابنجتون » (*) (١٥٩٩) .

المشاهد كلما اقتربت

ازدادت بصيرة العين اقترابا من الصواب .

وتبدو الأشياء اذا رُئيت عن بعد صغيرة في نظر العين

عندما يغدو من المتعذر رؤيتها في شكلها الحقيقي

ومن سيرجون ساكلنج (قبل ١٦٤٦) :

وكما في المناظر ، ما يمتعنا أكثر

هو الشيء الذي يلهى العين عن الشعور بفقدما

ويترك لنا مجالا للحس

(*) The Two Angry Women of Abington

ومن جون نوريس من بمرتون (قبل ١٦٧٨) :

البعد يظهر الشيء مستطحا
محاطا بهالة مهيبة وملامح ساحرة
ولكننا عندما نحاول الإمساك بالفريسة الخلابة
فإنها تتلاشى كأنها شبح حى .

ومن توماس كامبل فى متع الأمل (*) (١٧٩٩) :

ما الذى يفريك بتأمل الجبال
بنراها الساطعة المختلطة بالسماء ؟
ولما تبدو الشواطىء بألوانها واطيافها
أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟
ان البعد هو الذى يصفى سحرا على المنظر .
ويكسو الجبل بزرقة اللازوردى .

وهكذا يظهر كيف تعرض الشعور نحو « المناظر » خلال قرنين
من الزمان منذ عهد هارى بورتير الى توماس كامبل الى ما يشبه الثورة
وانقلب الوضع رأسا على عقب . اذ كيف سيبدو لبورتير ، وما عرف
عنه من ولع بحقائق الحياة على طريقة جونسون ، ما قاله كامبل عن
البعد وولعه به وهو القائل :

المشاهد كلما اقتربت

ازدادت بصيرة الحكم اقترابا من الصواب .

لاشئ أكثر من الافتقار المؤسف الى « بصيرة الحكم ! » . ولنفترض
انه جالس الآن بيننا . هنا سنتوقع قوله : « اننى أحب المناظر بما فيه
الكفاية ، وان كان من المؤكد اننى ان أخصها بالكثير من وقتى » . بلى !
اننى مولع بها ، ولكن ليس الى حد الاسراف . فأنا أحب بلا شك
الأشياء كما هى ، ولا أحرص على الانخداع ، والأشياء عن بعد تخدع

(*) The Pleasures of Hope

(*) The Infidel

خدعا رائعة . وهى لن تبلو فى نصف روعتها وهى قريبة منا . ان الحقيقة هى ما تبحث عنه بصيرة الحكم ، وانا لا ابالى بالألوان المهوشة، بل بالأشكال الصحيحة فى الأشياء ، وباللون الواضح الصحيح فيها . ولا أرغب فى زيادة البعد بينى وبين مظاهر الأشياء الذى يحول بينى وبين رؤيتها فى صورتها الحية الساطعة » .

ولكن هذا الكلام لا يصلح لساكنج ، وميله الى قيام الخيال بالتحريف وازافة ملامح دمثة رقيقة للأشياء ، لذا ربما قال : « أرجو ان تلاحظوا ان هناك متعا اكثر رقة من ذلك . ويتبادر لذهنى الاشتهاء اللاذى الذى لا يشبع للمرأة ، أى الحالات التى يشتهى المرء فيها البقاء بغير اشباع ، مكتفيا بحدس الاشباع . فكما ذكرت فى موضع آخر :

**ان غول الأمل ، شديد النهم .
مما يحول دون قدرة أمة امرأة على اشباعه .**

وأفضل ما تجود به علينا عقولنا :

**ان تدعنا نسترسل فى الآمال ورؤية الأشياء الغريبة .
التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها او ينتظر
لها وجود .**

والأمر بالمثل الى حد كبير فى حالة « المناظر » او « المشاهد » فالشئ الممتع الحق فيها هو ما تسبح فيه من غمام وضباب يحول دون استغراق العين وتركزها على ملامح معروفة محددة من جموع الأشياء ، مما يدفعنا الى تخمين الامكانات اللامتناهية الكامنة وراء غيومها والتى قد يستطاع معرفتها .

لا جدال فى حدوث تغير واضح عن الحال عند هارى بورتر ، وان كان ساكنج لا يختلف عن بورتر فى تيقنه من الأشياء التى تمتعه . فهو مفتون ببراعة خياله . اذ ان تجربة حواسه تتصف بشدة بطئها ، مما يجعلها عاجزة عن مسايرة سرعة متشهيته . ومن هنا فانه يرحب بالأشياء التى ترغمه على ملء الفجوات القائمة فى تجربته الحسية ، التى تشجعه على الاستغراق فى معانى الأشياء : « التى لم يسبق لها وجود ، والتى لا وجود لها او ينتظر لها وجود » . ولكن بجىء فى اعقابها « نوريس » من برينتون ، الأريب والمفكر البارع والشاعر

المتسامح ، الذى نقلنا الى جو نشعر فيه بالمتعة المشعة من الملامح الساحرة ، ومن الشموخ « عندما يؤدي البعد الى ظهور الشيء مليحا » .
فما هى على وجه التحديد الملامح الساحرة والهالة الشامخة المحيطة بأى « منظر » ؟ . الواقع أن نوريس لم يدرك لذلك سببا ، على وجه الدقة . وأكثر من ذلك ، فانه لا يرغب فى معرفته . نعم ان الاستمتاع بمشهد المنظر عن بعد ، قد بدأ لا يعتمد على دقة المعرفة بما هو مثير للمتعة . ان قصار النظر يفضلون النظر الى الطبيعة بلا منظار . ويشعرون بمتعة لعجزهم عن رؤية الطبيعة بوضوح . ان هذا - فيما يبدو - هو ما وصلنا اليه . فلم يعد الغمام الذى يظهر عن بعد ، يثير المتعة لأنه يستثير العقل ويرغمه على التساؤل . لقد أصبح الغمام بالذات موضع متعة ، ان هذا هو سر السحر المنبعث من أى منظر بعيد يتلاشى « كآته شبح حى » عندما تقترب منه . انه « السحر » المعتمد على عدم امكان البحث المجرد عنه . فمن غير المستطاع الامساك به ، وان كان يستحثنا الى ذلك ، ويفصح نوريس عن رغبته فى الاقتراب منه لو استطاع .

اما عند كامبل فقد تقدم الميل خطوة ابعد . والحق انه ذهب بعيدا ، بحيث يتعذر القول بأن الرومانتيكية قادرة على الافصاح عن نفسها فى صورة أكثر وضوحا مما ظهر عنده ، فاذا كانت متعة نوريس قد بدت أكثر غموضا بالمقارنة بساكنج ، فان متعة كامبل غامضة بالمقارنة بمتعة ساكنج . ويحب ساكنج غمام البعد ، لأنه يحرك روحه ، أما نوريس فيحب الغمام لأنه غمام ليس الا . وصادف الميل تقديما مماثلا من نوريس الى كامبل . فاذا كان نوريس يحب البعد لأنه يزوده بذلك الغمام المستحب (الذى دعاه بالسحر) ، فان كامبل يعشق البعد لأنه بعد ولا شيء أكثر من ذلك . وبعبارة أخرى ، يحب احدهما التأثير المرئى ، اما الآخر فيعشق المعنى . فعند نوريس « البعد يظهر الشيء فى صورة مليحة » ، ويتركز اهتمامه على الشيء بعد ازدياد حسنه بتأثير البعد . والبعد لا يعنيه الا من ناحية اثره الذى يحدثه فى الشيء . وهو يأسف أسفا صحيحا ، لأنه لا يستطيع الحصول على الأثر بغير البعد . اما كامبل فيقول : ان البعد هو الذى يضيف سحرا على المنظر ، وان روحه تتركز على البعد ذاته :

لما تبدو الشواطئ بألوانها واطيافها .

أسحر من كل المناظر البسامة القريبة ؟

ان هذا لا يرجع الى ان « الشواطىء وأطرافها » تظهر في صورة أفضل ، ولكنه يرجع بالأحرى الى انها بعيدة ... وهذا هو ما يميل كامبل للشعور به . فهو يرى القصى مرغوبا في ذاته . ولقد لاحظ بلاشك « زرقة اللازوردى في الجبال القصية » ، ولكنه لم يذكر ان هذا اللون امتع في اثره من ألوان « المناظر البسامة القريبة » ، وعلى العكس من ذلك ، فانه قد أجهد نفسه في اثبات جمال ما هو قريب في سبيل تأكيد تفضيله لما هو بعيد . وعلى ذلك يكون نوريس قد ركز اهتمامه على الوجود المليح للشيء ، أما كامبل فقد اهتم بالوجود الساحر « للبعد » ، وربما كان الاختلاف في موضع الاهتمام بصفة أساسية ، ولكنه اختلاف حق ، يهم بحثنا .

اظننا الآن قادرين على ادراك ما طرا من تقدم في التعبير عن الشعور بالمناظر : هذا الاتجاه في الميول الذى بلغ بكل تأكيد حالة الرومانتيكية عند كامبل ، ان لم تكن هذه الحالة قد بدت كذلك عند ساكلنج ونوريس ايضا . انه الميل الى الرقة والتراخى والغموض في الشاعر ، وهو تأثير بدأ في شكل اثاره ، وانتهى في صورة المخدر ؟ . ان هذا قد يكون صحيحا ، وان لم يكن استنتاجا مفيدا ، لأنه قد لا ينطبق على الأمثلة الأخرى للرومانتيكية . ومن حسن الحظ أنه ليس بالاستنتاج الوحيد . وبوسعنا ان نتبين اتجاهها أكثر تحديدا نوعا للنزعة الرومانتيكية التى قمنا ببحثها لو قلنا انها بكل وضوح « ميل الى الابتعاد عن الواقع الفعلى » . فلقد رأينا كيف اتجهت روح العقل الى الابتعاد شيئا فشيئا عن التعامل مع العالم الخارجى ، وحاولت - او اشتهت في اقل تقدير - زيادة الاعتماد على الأشياء التى تصادفها فى باطنها . وبوسعنا ان نذكر انفسنا مرة أخرى ان هذه العاطفة المعينة ما هى الا صورة من المثل الذى أتبعته الروح فى الأمور الأكبر شأنًا . والواقع أن الشعور الرومانتيكى نحو المناظر ينقلنا الى النظرية الرومانتيكية فى الحياة . وهكذا رأينا كيف استغل هارى بورتر فكرته فى الاستمتاع بالمشاهد (التى ترمى الى تقريبها منه بقدر الامكان) فى تصوير رايه عن كيفية تغذى الشاعر على نحو أفضل فى حالة اعتمادها على المعرفة القريبة الوثيقة ، والتى تعد بكل تأكيد خالية من النفع اذا خلت من هذا القرب الوثيق . وينتمى هذا الشعور الى عادة عقلية عامة تعشق الخروج الى العالم ، والحياة بكل ثقة ، والانشغال فى الجموع المشيرة من الأشياء الخارجية . انها عادة العقل الذى اكتسب اسم الواقعية ... أما ساكلنج فاستعمل

شعوره نحو المناظر للقول بأنه من الأفضل للمشاعر أن تظل بعيدة ،
والا ترتكن على موضوعاتها الخارجية على الإطلاق ، بل تكتفى بمعرفة
ما بباطنها وحسب . واتباع الآخرون هذا الاتجاه الذى تمخض عن
الاعتقاد بأن الحياة ستبدو - فيما يحتمل - فى كل مناحى الحياة
فى العالم أكثر ارضاء عندما يتباعد العقل عن الأشياء الخارجية ، ويتجه
الى نفسه . هذه هى العادة العقلية التى اكتسبت اسم « الرومانتيكية » .

فى هذه الحالة بالذات من حالات الشعور بالمناظر ، بلغت النزعة
الرومانتيكية - فيما يبدو - موقفا قريبا من الخزى . فاتهاها الأساسى
قائم على التراجع وحسب ، والتأثير الذى تخصصت فيه هذه العاطفة
يبدو كأنه نوع من التردد ، القائم على الخوف من الحقيقة . على أن
التردد ليس بالعامل الوحيد فى التراجع . وربما لم يكن عاملا على
الإطلاق ، لأن التراجع الظاهرى قد ينقلب الى انتصار استراتيجى
(أو انتصار فى الغاية البعيدة) . ونحن على أى حال لم نهتد الى
أى دليل نشتم منه صورة الهزيمة المنكرة . إذ لا يكفى التردد فى ذاته
بكل تأكيد كأساس لتوجيه حركة دائمة راسخة ، فلا بد من وجود
ركيزة موثوق بها ترتكز الحركة عليها . وإذا كان هذا « الشعور نحو
المناظر » قد عنى التراجع ، فانه قد عنى أيضا شيئا يتراجع اليه .
أما ما هو هذا الشيء ، فأمر قد سبقت الإشارة اليه ، لأن الرومانتيكية
تراجع من التجربة الخارجية بقصد التركيز على التجربة الباطنية .
هذه التفرقة تقريبية ، وتفى بغايتنا ، وإن كانت لا تصلح البتة لأى
بحث ميتافيزيقى ، وإن كانت مألوفة ، وربما بدت لنا ملاءمة . ولكن
لماذا حدثت هذه الحركة ، وما هى دلالتها ؟ . فإذا كان التراجع يتوخى
غاية استراتيجية بعيدة ، فما هو الغرض الذى يسعى اليه ؟ . هناك
مجموعة أخرى من الأمثلة قد تساعد على الاهتداء الى اجابة عن هذا
السؤال ، ولا بد أن تصور هذه الاجابة هذه المرة الرومانتيكية بالشيء
الإيجابى الموثوق به ، وليس بالشيء السالب المشكوك فيه . ولقد ظهر
لنا من الشعور الرومانتيكى نحو المناظر دلالة على التراجع من الأشياء
المدركة حسيا ، ونحن نرغب الآن فى ادراك ما الذى منح الرومانتيكية ثقتها
فى الأشياء المتصورة عقليا ، أى تلك التجربة الباطنية التى تميل الى
التركيز عليها ، هنا تتدخل « الجنيات » بالحل .

بطبيعة الحال ، الرومانتيكية لا تحتكر التجربة الباطنية . وليس
الشعور بالبعد فى أى نظرة - وهو بمثابة تعليق للاهتمام بالأشياء

المدرسة حسيا نتيجة للتركيز على الباطن - برومانتيكى فى ذاته ، وان كان قد بنى على أساس عاطفة رومانتيكية ، عندما أشيد بأهمية العنصر الباطنى على حساب العنصر الخارجى . كذلك الحال بالنسبة « للجنيات » ، فانها ليست وقفا على الرومانتيكية ، وان كانت قد وقعت فى يد الرومانتيكيين مؤخرا ، على نفس النحو . والحق انها قد وقعت فى أسرهم تماما ، بحيث أصبحت « الجنيات » تبدو كأنها ممثلة للرومانتيكية اكمل تمثيل .

.... والجنيات الرومانتيكية (كجنيات « يتس ») لا تكتسب حقيقتها من الشعر ، وعلى عكس ذلك فانها عندما تكون جوهر القصيدة ، فانها تضيف على الشعر روح الاهتمام بالواقع ، بتأثير عنايته بالجنيات . فهي ليست موجودة لأنها قد تخيلت دون اعتماد على أى أساس خلاف ما يستطيع منحه فعل الخيال وحده . والأصح أن الخيال يبلغ اعتمادا عليها وجودا أعلى من أى وجود تستطيع الحواس ادراكه . هذا يعنى أن الشاعر عندما يتطلع إليها ، فانه يركز قدراته على الايمان فى الداخل . ولما كان هذا الوجود يتطلب ثقته فانه يسحب ايمانه من الحياة المعروفة لحواسه ، وتصبح هذه الحياة الخاصة بالحواس فى نظره وهما متطائرا . وعندما يتحتم ظهور هذه الجنيات (اما له أو لقرائه) وفقا لأحوالها الخداعة غير المستوفية ، فان هذا لن يتحقق الا بعد أن تتحول صور الحس الى أطياف تشير الى أشياء خفية ، مختبئة وراءها ، أشياء رهيبة حقيقية لا يمكن الجهر بها . ولا يتجاوب مع هذه الحقيقة ، غير الحياة الباطنية ، ولن يستطيع الشعور بهذه الحقيقة الا بالتركيز على الايمان الباطنى .

وهكذا تتبع النزعة الرومانتيكية فى مسائل الجنيات نفس الاتجاه الذى اتبعته فى تصورها « للمناظر » ، أى تتجه من الخارج الى الداخل . تصور أنك سألت شكسبير أو هيريك : هل يؤمنان بحق وبصدق بجنياتهما ، وهل يقران هذا الحق للخيال ، وهو ما يعنى التشكك فى قيمة حواسهما ، وهل يتوقعان أثناء قيامهما بنزهة هادئة فى الريف مقابلة جنية قابضة تحت السور ، مثلما فعل أحد الرومانتيكيين المحدثين النابيين ؟ الواقع أن الجنية اللارومانتيكية تعتقد بأنها لا تزيد عن توازن مناسب بين مطالب الخيال ومطالب الحس . فالخيال يدعى أن له حق تصور ما ينبغى أن تكون عليه الحياة ، لو أنها اتصفت بالكمال فى خاصة محددة ، كحالة اتصافها بالبطولة والسداد ،

أو تحررها من كل ضغط اقتصادي ، أو اندفاعها دون شعور بأي ملل في المرح المنبعث من موطنها هنا على الأرض ، أو حتى في حالة نقله ما يشعر به من أهمية ذاتية إلى أتفه التفاهات . ويطالب الحس في نفس الوقت بالحق في تحويل كل ما يتصور عقليا إلى مطلق بالمعنى المفهوم في الإدراك الحسي ، أي بأن يضاف على الخيال ، اعتمادا على ثرائه اللامتناهي ، جوهر الواقعية ، مع تقييده بحدود معينة . نعم ليس هناك ما يوحى عند شكسبير وهيريك بعدم تناسب الصور الممثلة لملكة الجن مع صورتها . فكلاهما متوازن مع الآخر . أما عالم الجن الرومانتيكي ، فيعد تحطيمهما كاملا لهذا التناسب والتوازن ، ولماذا ؟ لأن تصور الجن في نظر الشاعر الرومانتيكي يعني تصور واقع تتسامى أهميته على أي شيء يمكن معرفته معرفة يقينية . إنه واقع يمتد إلى ما هو أبعد من حدود التجربة الانسانية ، ولا يعبر عنه إلا عن طريق الرموز بحتميتها وقصورها . فمن غير المستطاع الشعور به إلا عن طريق الباطن . ويؤمن الشاعر الرومانتيكي بتجربته الخيالية ، لأنه يؤمن بأنها حركة تلققتها روحه من حقيقة رحيبة تتعدى نطاق فهمه . فجنياته تمثل عالما يتجاوز عالم الانسان . إنها نوع من الوجود الذي يتسامى على الانسان ، ويقحم نفسه في وعينا عندما تخترق جنيات الرومانتيكية حدوده ان ما يقال لنا عن أحوال الجنيات مجرد اشارات تسمو على كل إيضاح . وبالرغم مما تحدثه هذه الكائنات الشريرة الجامحة من ازعاج لحواسنا ، إلا أنها بمثابة سفراء إلى خيالنا من عالم يتعالى على القدرة الانسانية . إنها آتية إلى الواقع من المجهول ، وإن كانت قوى المجهول لا تستطيع إلا الكمون في الداخل ، لأن الحواس لا تستطيع التعامل إلا مع ما تعرف . وإذا حدث احساس بشيء يتجاوز ما تعرف ، فإنه لن يكون إلا مستمدا من عالم الباطن ، لأن العالم لن يكون إلا « خارجيا » في حالات معرفته . وكلمة « خارجي » تشير إلى خصائص لا تتصف بها غير الأشياء المعروفة ، والحياة الباطنية مهددة باستمرار بالمجهول . على أي حال ، وحتى لا تزداد ميتافيزيقية الموضوع ، نكتفي بالقول بأن الخيال وحده هو القادر على تصور امكان المجهول ، والخيال وحده قادر على الشعور بقوته . وبذلك تتصف الجنيات برومانتيكيتها عندما تكون مؤمنة بقدرتها على نقل هذه القوى ، وعندما تكون أطيافها رموزا لتجربة باطنية .

* * *

من هذا يتضح أنه إذا كانت الرومانتيكية في نزعتها التي تظهرها في شعورها نحو « المناظر » تبدو في تراجعها من الحياة الفعلية الراسخة، وكأنها تنشُد حالة من الشعور المتراخي البعيد عن الازعاج ، فانها ربما تبدو أيضا في رمزية الجنيات شديدة العداء للأشياء الفعلية ، بعد تركزها على حصن الباطن ، واستسلامها - بإخلاص وبمشيئتها - لسيطرة المجهول : الأمير المعصوم الذي يحكم هناك ، ومن هناك يوجه ضرباته الى الواقع . والحق أن الرومانتيكية رغم ظهورها أمامنا بمظهر الغارق في الاشجان واللوعة قادرة على التمتع بمظاهر الثقة والحزم والقوة مثل غريمتها الواقعية .

(هنا يتبع قسم طويل في الكلام عن الفيلسوف اليوناني انبادوقليس ، الذي يراه ابركرومبي « ممثلا لمرحلة كاملة من الرومانتيكية ، وممثلا للتفاني في الاستغراق في تجربته الباطنية ») .

بذلك أصبح مبدأ الرومانتيكية في اعتقادي الآن واضحا بقدر ما استطعت ايضاحه ، ومن المستطاع نسبة قدر كبير من فاعليتها الى دافع أو آخر من الدافعين الأساسيين اللذين أوحى بهما رؤى انبادوقليس : رؤيا حدوث تحسن في الحياة في هذا العالم الفعلي ، تمشيا مع وعد الحياة لنفسها ، أي رؤيا الكمال الانساني متحققا على الأرض ، أو الحياة في حالة ابتعادها عن الواقع الفعلي . ورؤيا التجربة الروحانية التي تتجاوز القدرات الدنيوية . ويتخذ هذان الدافعان فيما عدا بعض حالات قصوى اشكالا عديدة ، ويتداخل كل منهما في الآخر في اغلب الأحيان ، بحيث تبدو أية محاولة لأي تصنيف دقيق غير مجدية ... ومن جهة أخرى فقد تتخذ رؤية بلوغ الحياة الكمال على الأرض شكلا عمليا في السياسة الثورية ، كما حدث في حالة « وليم موريس » الذي كان - خارج أشعاره التي خصصها عامدا لأحلامه التي لا يستطيع ممارستها (أحلام الماضي والأشياء الاسطورية) - من أشد الناس قدرة على الحياة العملية في عصره ، ولعله كان أقدر الرومانتيكيين العمليين في عصره . وأن كانت العلاقة بين الرومانتيكية والثورة عند هاينة وشيللي وبايرون وآخرين كثيرين واضحة وضوحا كافيا . فسلوك الانسان في الحياة ليس وحده قابلا للتحسن ، وإنما الانسان ذاته أيضا . ان هذا هو الاعتقاد الكامن وراءه، وانت اذا أردت أن تفهم على سبيل المثال العنصر الرومانتيكى عند ميلتون فاقرأ نشراته :

« اعتقد اننى ارى داخل روحى أمة نبيلة قوية ، تشبه عندما توقظ نفسها الرجل القوى عندما يوقظ نفسه من السبات ، ويهز الاصفاذ المقيد بها ، يلوح لى كأننى ارى عينيها غير الزائفتين فى وسط النهار ، وهى تتطهر من ينبوع الاشعاع النورانى ذاته وتمسح بصيرتها التى طالت الاساءة اليها » (*) .

هذه هى الصورة التى تظهر فيها السياسة عندما تتصف بالرومانتيكية . انها رؤية الانسان الكامل وهو ينشط للدعوى ، ويعقب ذلك شعور بالوهم كالعادة ، وان كان ما أعقب شعور ميلتون بالوهم هو « الجنة المفقودة » أهم نفائسنا الكلاسيكية بما فيها من حكايات وتصورات كاملة بعيدة المفزى ، تمثل احكم صور للانسان كما هو بالفعل فى الطبيعة ، وفى مواجهة الأقدار : الانسان الذى يمثل عدم الاكتمال مجسما . فعقله وعالمه يتحدان فى وحدة من التنافر الذى لا حل له بين « القدر المحتوم والارادة الحرة » ، ولكنه التنافر ، الذى وان كان لا يحل فى الواقع الفعلى ، الا ان هذا الفن قد استطاع الاستيلاء عليه ، وضمه الى تألقاته الراسخة . وهو يبين ايضا مدى توطد كلاسيكية ميلتون . اذ كانت نظرتة عن الانسان غير معرضة البتة لخطر اى رد فعل تجاه الرومانتيكية المتشائمة المقابلة . فنحن نعرف فى بعض نشراته (*) مدى عمق احتضانه فى ملحمة لاحدى الأفكار الرومانتيكية ، وما كان من المستبعد اشادته فى كتابته السياسية بروحها الرومانتيكية ، بحياة الانسان ، لولا شعوره بخيبة الأمل . ولا يصح ان ينكر احتواء كلاسيكية الجنة المفقودة الشامخة فى ثناياها على نظرة الى العالم من أبعد النظرات رومانتيكية - بدت فى شخصية الشيطان ، الصورة المجسمة للتمرد الرومانتيكى . وبمجرد ان حررتة منجزات الأدب من التزام حدوده تبعا للمعنى الإلهى الذى تصوره فيه ميلتون ، أصبح أصلا للعديد من صور البطل الرومانتيكى ، الذى انحدر منه .

على أن الثورة كثيرا ما كانت بطبيعة الحال موضوعا للشعر . ولا يقتصر ذلك على الثورات الوهمية كتلك التى ظهرت عند سوينبرن

(*) Areopagitica

(*) Epitaphium

Marus

أو شيللى « فى ثورة الاسلام » . واعتمد عنفوان روايات بيرون وحيويتها على عنايتها بحقائق الثورة الأساسية . فهى من تأليف واحد ممن يعرفون كيف تدور الأحداث فى العالم الفعلى ، وكيف تمتزج الغايات وتحقق النوايا ، وكيف تعتمد اسـمى المخططات على المصادفات المادية . ومع هذا فان الموضوع هو الحرية وتضحية كل ثمين فى سبيلها ، أو العمل على اثبات وجودها . والمفهوم من الحرية على الدوام هو حرية ادراك ناحية من الكمال يعتقد فى كمونها فى الانسان . فلن يستطيع أى رومانتيكى ، فى أى قول يقوله (سواء لنفسه أو للآخرين) الاعتقاد فى الحرية الخالصة أو البسيطة . فهو لن يرضى عن تقديرها الا كوسيلة لغاية ، لأنها فى ذاتها بلا قيمة تذكر . من الميسور ادراك السر الكامن وراء تقدير الرومانتيكية للحرية . فالانسان قادر على الدوام على تصور نفسه فى حالة اسـمى وافضل من حالته فى الحاضر . وما يساعد على الذهاب الى ما هو أبعد ، وافترض ان الانسان قادر عن طريق الحرية على بلوغ ما يستطيع بلوغه ، هو اعتماد الرومانتيكى على تصور وجود قوة حيوية كامنة فيه . ومن هنا جاءت قوة الحرية الثورية فى شعر بايرون كفكرة تعتمد عليها الحركة التراجيدية . وساعد الاهتمام الغالب بالتركيز على تحرر القدرات المثالية عند الانسان على صبغ رومانتيكته فى جملتها بصبغة واضحة ، وبلون غير متعارض اطلاقا مع اللون السائد لنزعتـه الذاتية .

ان هذا التفسير الذى اعتمد عليه القول بدوام استناد الرومانتيكية ، والى حد ما ، على التجربة الباطنية ، أو القائل انها متعصبة نوعا لها ، ليس بالأمر الجديد . فلقد ضمن كثيرون من الأدباء الذين تعرضوا للكلام عن خصائص الرومانتيكية هذا المعنى فى نظرياتهم التى نجحت فى بيان هذه الخصائص فى جملتها نجاحا كاملا ، عند استشهادها بهذا المبدأ . وربما بدت احدى النظريات وكأنها قد استطاعت تفسير نوع معين من الرومانتيكية ، بينما لا يزيد كل ما استطاعت تفسيره عما تتميز به هذه الصور المجسمة منها وحسب . واما ان ما اهتمت اليه ليس بالمبدأ المطلوب ، فأمر يتبين من الاخفاق فى تفسير اية أنواع اخرى من الرومانتيكية فى حالة الاعتماد عليه . ان ما اردت اثباته هو القول بأن ارجاع الرومانتيكية الى المبدأ الذى اكثر من ترديده يصح اعتباره نظرية مستوفاة ، وأساسا للتفسير . فهى النظرية الوحيدة القادرة على النجاح فى تفسير الرومانتيكية فى كل شطحة من شطحاتها وجميع المظاهر المتنوعة التى تظهر فيها .

هيوج ايانسون فوسيت

روسو والرومانتيكية

بدأ المستر بابيت كتاب « روسو والرومانتيكية » بقوله : « يجنح اتجاه الغرب في الوقت الحالي جنوحا شاملا الى الابتعاد عن الحضارة بدلا من الاقتراب منها » . ونسب الى هذا النزوع في كل أشكاله كلمة « رومانتيكية » فهو مقتنع بأن الرومانتيكية تعنى الرجوع الى البربرية ، مثل اقتناعه بوجوب وجود معايير للحضارة ، تلقى كل ترحيب . ولا يتوقف بابيت للبحث الى أى حد « خسر الانسان في ناحية الخير نتيجة لتحضره » ، او للبحث عن النسبة بين أولئك الذين حررتهم الحضارة ، وأولئك الذين استعبدتهم أو اهلكتهم . ففي اعتقاده أن مثل هذه الأسئلة تنم بالضرورة عن روح عاطفية قلقية . ومن غير المتوقع أن يسألها أى واحد من اتباع « النزعة الانسانية » ، من أولئك الذين تتركز مهمتهم على الاتصاف بالاعتدال والقدرة على التعقل والحصافة .

على أن أى ناقد للرومانتيكية يستنكر هجومها على الحضارة بحجة أنه دليل على التمرد من أولئك الذين يرغبون في الانطلاق ويرفضون التوجيه الخارجي سيبدو متحيزا مثل أسوأ من يهاجمهم من الرومانتيكيين . ولن يخفق أى دارس للحركة الرومانتيكية منزه عن

The Proving of Psyche

(★) ص ٢١٨ - ٢٢٩ ، ٢٦٠ - ٢٧٦ من :

سنة ١٩٢٩ .

الغاية في ادراك ان الثورة ضد الحضارة لم تعبر عن شوق الكسالى الى الارتقاء في احضان الطبيعة وحسب ، بل هي ادراك بتأثير الخيال والاخلاق لأمراض الحضارة ، مع الرغبة في تحويل هذا الشعور الى فن اصدق للحياة . وتطلب ذلك بالضرورة التشكك في مبادئ التعايش التى بنيت عليها كل حضارة ، والتى ثبتت هذا الجمع بين البربرية والصقل الذى قبله المستر بابيت كخاصة مميزة محتمة . بطبيعة الحال ، من الصحيح ان كثيرين من الرومانتيكيين قد رأوا ان نقد المجتمع بدلا من تحسين احوالهم ايسر وأكثر اشباعا لشهواتهم ، وان كان من الصحيح أيضا وجود صلة متبادلة بين كمال المجتمع وكمال الفرد ، وانه كما كتب المستر برتراند راسل : « تتطلب الحياة الطيبة وفرة من المقومات الاجتماعية وبدونها يتعذر تحقق هذه الحياة ... ومع كل الاختلافات التى تفرق بين الحياة الطيبة والحياة الرديئة ، فان العالم وحدة ، ومن يدعى العيش مستقلا لن يزيد عن ان يكون طفيليا سواء شعر بذلك أم لم يشعر » .

ومع هذا فقد لاحظ المستر بابيت « ان الرومانتيكى عندما لا يتخذ موقف ضحية الأقدار ، فانه يتخذ وضع ضحية المجتمع » ، « وان من يهمل ذاته الاخلاقية ، ويقع في نفسه الخاصة ، بتقلب مزاجها ، لابد أن يشعر بما يقرب الانعزال ، والابتعاد عن الآخرين » . والأمثلة الدالة على النفور المزاجى من الحياة عند الرومانتيكيين الزائفين عديدة ، وتستحق انتقاد المستر بابيت ، ولكن هناك نوعا آخر من العزلة ، يرفض المستر بابيت الاعتراف به . انها العزلة التى تحدث عنها الأستاذ وايتهد عندما كتب يقول : « النظرات الدينية الكبرى ، التى لازمت الخيال الانسانى المتحضر من ثمار حالات العزلة ، كموقف برومبيوس وهو مقيد بالسلاسل فى الصخرة ، ومحمد وهو يتعبد فى الصحراء ، وبوذا فى تأملاته ، وعيسى المصلوب وحيدا على الصليب . فمن أعمق دلائل الروح الدينية الشعور بالنبذ حتى من الله » .

فمن بين نتائج عملية التحضر ، التى يشتهيها المستر بابيت ، ومن أعراضها أيضا ، ازدياد حساسية الكائن الانسانى « على أنحاء مختلفة عن التأثير الذى تحدثه احوال الحياة بالضرورة » ، وبذلك ظهر فن الانسان ، ودينه ، وكانا شيئين اكبر من مجرد تعبير بيولوجى منبعث من الطاقة الزائدة عن الحاجة . وأصبح الانسان قادرا على الفكر والانفعال ، اللذين يجمعان بين الاهتمام بالذات والتنزه عنها . وعادة

تسبق مرحلة الاهتمام بالذات مرحلة التنزه عنها . وكانت حضارات الماضي التي وضعها المستر بابيت كنموذج ، حضارات يغلب عليها الاهتمام بالذات . ففيها كان كل شيء يتركز حول الفرد ، بدلا من المجتمع . على انه بازدياد اتباع الفرد لعقله عند تأمل موضوعات الحس ، وانغماس خياله في رؤى تتجاوز مدركات الحس ، ازداد ميله الى « الاحساس » بالعزلة ، الذي استنكره المستر بابيت .

كان من المحتم ان يؤدي شعوره بالاهتمام بالذات الى احساسه بالخطيئة ، لأنه وضع نفسه في موضع معارض للحياة ، وربما اعتمد « جوهر » الروسوية على انكار وجود الخطيئة ، وان كان هذا الانكار جاء من املاء احساس بالخطيئة ، حاول الروسويون الهروب منه ولكن محاولاتهم في ذلك كانت ضعيفة . ومن الأسس التي تعتمد عليها الرومانتيكية الحققة قبول حقيقة الخطيئة والتوتر الباطني ، والصراع من اجل التفكير الصادق . ويشعر الرومانتيكي بعزلة ، لأنه يشعر بخطيئته . فهو يعرف انه يحيا على نحو مخالف للغاية الأساسية للحياة ، وان الحياة التي تسودها دوافع السعى وراء الذات تتخذ اتجاهها مماثلا له ، وهو لا يقنع بمثل هذا العالم ، مثلما يطالبه المستر بابيت . ويقوم بترويض خطيئته اعتمادا على الضبط النفسي والاخلاقي . فهو قد خبر حقائق الخطيئة بعمق يفوق المستر بابيت ، وعرف ان التعبير الحق عن الطبيعة وحده ، لا مجرد قمعها ، هو الذي يساعد الفرد والعالم على تحقيق انسجام ، يعد شيئا أعظم من التنافر المقنع .

واذا كان الرومانتيكي المنغمس في ذاته يكشف عن احساسه بالخطيئة ، باتخاذ موقف « ضحية المجتمع » ، فان « الانسان » (*) الشغوف بذاته ، يكشف عن ذاته ايضا ، في صورة لا تقل عن ذلك كثيرا ، عندما يدعى مستندا الى أسس اخلاقية ، حقه في استغلال المجتمع . فالحق ان المستر بابيت الذي عرف النفس الاخلاقية بانها النفس التي يشترك فيها الفرد مع الآخرين « قد ادعى اشتراكه في هذه النفس مع قلة من رفاقه فحسب . فثمة هوة شاسعة تفصل بينه وبين أغلبية رفاقه كالهوة التي تفصل بينه وبين الطبيعة ، وكذلك التي تفصل بينهم وبين الرومانتيكيين النزوائيين على وجه التقريب . وتسببت معايير الاخلاقية الانسانية في « عزله عزلة اخلاقية » ،

(*) تركز كتاب المستر بابيت على الدفاع من النزعة الانسانية (الهيومانية) .

مقصورة على القلة المتحضرة . لقد كان هذا وجه نقص دائم في المثل العليا الارستقراطية التي تسببت في جعل اساطينها من المستغلين او الطفيليين ، بسبب شدة انغماس ما يدعون اليه من تهذيب للذات ومراعاة للذات ، في الانانية الاجتماعية .

كثيرا ما رجعت عزلة الرومانتيكى الى الاستفراق في المشاعر الذاتية ، مثلما ترجع عزلة « الانسانى » الى شدة تقديره لذاته بتأثير نزعتة العقلانية ، وان كانت أيضا تمثل الصراع المحتوم بين الفرد انذى اكتملت انسانيته وخياله ، ومن ثم أدرك الحاجة الى التنزه عن الغاية ، وبين الحضارة التي مازال متجسما فيها اصطدامات مصالح الأفراد الذاتية ، والتي هذبتها ، على أكثر تقدير ، الرصانة الفردية . كتب المستر باييت : « يصعب القول بأن عظماء شعراء الماضى لم يقعوا في صدام مع جمهورهم » ، ومع هذا فان هذا القول لا يصدق حتى عن الشعراء الكلاسيكيين ، اللهم الا اذا ضمن المستر باييت على أوربيد بلقب الشاعر العظيم . غير انه ربما صعب القول لأسباب قد سبق عرضها ، بأن الصراع بين الشاعر وقوى الحياة ، خارجه وداخله على السواء ، كان واضحا قبل تشبع الوعى الحديث بتعاليم الكتب المقدسة . وربما كان من الطريف معرفة كيف يوفق المستر باييت بين مطلبه بأن يتوقف الشعراء عن الحرب مع جمهورهم ، وأزدرائه للفكرة القائلة بأن « الاخفاق الأدبى ، نجاح مثالى » ، وبين اقراره باستعداد الكلاسيكى « للانتفاع بالحاضر بقدر الامكان » ، مع وجود قول يسوع : « انك ستعرض للمقت من الجميع بسببى » ، أو « لقد نقلت اليهم كلمتك ، وشعر العالم نحوها بالمقت » لأن هذه الكلمات ليست من هذا العالم ، وحتى انا فأننى لست من هذا العالم .

وباتباع مقاييس المستر باييت في « التوافق الانسانى » ، يتحتم الحكم على يسوع بالفشل الذى لا نظير له ، اذ كان كل الرجال والنساء الذين تجح في التكيف معهم الى حد ما ، من غير المثقفين ، بل ومن الطبقات المنبوذة . وقامت الأقلية المميزة بصلبه ، وبالرغم من انسانيته العميقة ، فانه خبر بوضوح ذلك « الاحساس بالعزلة والابتعاد عن الآخرين » ، الذى استنكره المستر باييت ووصفه بالتقلب ، وشعر نحوه بجزع اسم بشدته ، لأنه كان بعيدا عن القلب .

واضطرت الكنيسة الرسمية بسبب اضطرارها لمسيرة العالم ،

الى التخفيف من معنى رفض عيسى للمعايير الدنيوية السائدة ، وجعلت من الصالح الذاتى فضيلة ، وزودت أولئك الذين كانوا ضحية الحضارة التى تجسمت فيها الحرب من اجل الصالح الذاتى بوسيلة للعزاء بالتركيز على فكرة الخلاص الفردى ، وفصلت الضمير الفردى عن الضمير الاجتماعى ، وفسرت قول عيسى بأنه ليس من هذا العالم ، على انه يعنى عدم اهتمامه بالمظاهر الاجتماعية للحياة ، وساد هذا الراى لأنه ارضى فكرة الصالح الذاتى ، لا لتمشيته مع الكتاب المقدس . وما اقتصر المستر باييت على التركيز على النفس الاخلاقية ، والكمال الباطنى الا صورة متنورة منه .

ومع هذا فعندما اعاد الرومانتيكى بخياله اكتشاف وحدة الحياة ، وعرف كيف يمكن السيطرة عليها بالعلم ، فانه قد زاد من تأكيد الحقيقة القائلة « بوجود عيش الحياة الطيبة فى مجتمع طيب ، واستحالة تحقق ذلك على الوجه الأكمل بأى طريق آخر » . ان هذا لا يعنى انغماس النفس الحقيقية فى « الطبيعانية » ، كما يحاول المستر باييت أن يثبت ، ولكنه يعنى امتداد نطاق حساسية الضمير ، وتطهيره من كل صالح ذاتى سالب . فلقد عانى الفرد الكثير من المسخ والاجذاب من انعزال الضمير الفردى عن الضمير الجماعى وأصبح أشبه بمجتمع تعرض للاستنزاف والدمار .

من المستطاع اكتشاف مثل هذا الدافع الخيالى الحق بوسط كل مظاهر التطرف فى المزاج والانفعال التى اتهم بها المستر باييت الحركة الرومانتيكية . ولن يستطيع تقدير قيمة الرومانتيكية اليوم تقديرا صحيحا سوى ناقد قادر على الاحساس بهذه البصيرة والمحاولة الخلاقة ، مثل حساسيته بنزوات الرومانتيكيين الفرنسيين سنة ١٨٣٠ . ان المستر باييت لم يحس الا بالناحية الأخيرة ، ومن ثم فانه يسيء ايضا عرض علاقة العلم بالرومانتيكية ، ويخفق فى ادراك أهمية ما أنجزوه . فلقد اهتمت الطبيعانية الرومانتيكية بالفعل الى تصحيح لها فى العلم ، بينما اكتشف العلم بالفعل فى طبيعة الحياة جانبا خلاقا يتوافق مع مزاعم الخيال الرومانتيكى . والواقع ان الحركتين اللتين ربط بينهما وبين الرومانتيكيين بقصد فضحهما فحسب ، لا تتصفان بالشر الا فى حالة عدم اظهار أهمية ارتباط كل منهما بالأخرى . ويشكو باييت لأن العلم قد اخفق فى وضع حدود مناسبة لنشاطه ذهنى ، كما اخفقت الرومانتيكية فى تحديد الحساسية

والشعور ، ولذا فهو يرى وجوب اخضاع كليهما « للحكم الاخلاقى والمعايير الانسانية » . وان كانت معتقدات الاحكام الاخلاقية ، وما فيها من اصرار على القول بوجود تعارض بين الجسم والروح ، ومطالبتها بالقمع السالب قد لاقت اعتراضا من العلم ، الذى يود أن يفرضه عليها ثانية . وبالمثل ، فمن غير المستطاع قبول معايير « الانسانية » كسبل كافية لكبح اى اسراف فى الطبيعانية ، لأن جانب الصالح الذاتى الكامن فيها يسىء بكل وضوح الى الحساسية الانسانية الآن .

والواقع أن الحدين كلاهما لا يصلح لمعالجة الموقف الذى وصفه بأنه « جمع بين الكفاءة المادية والانطلاق الاخلاقى » ، لأن الفردية الحديثة قد أصبحت شديدة الحدة وشديدة العلم ، بحيث يتعذر تهذيبها باتباع أية سبل سالبة . ولقد اطلعتنا الحركة العلمية على انطلاق العقل الانسانى من قيوده التقليدية ، كما رأينا من نتائجها ايضا ترحيبها بنظام جديد قائم على الوقائع التى تشاهد وتختبر فى حالة منزهة من الغاية . والأمر بالمثل فى الحركة الرومانتيكية . فنحن لا نرى فيها مجرد افراط فى الحرية الحسية التى تظهر بمظهر الغيرية ، ولكننا نرى فيها ايضا ادراكا خاليا للوحدة الضرورة للحياة ، وانتكاسا لهذه الوحدة فى حالة اتباع مبدا الصالح الذاتى السالب .

سارت الحركتان فى الماضى فى اغلب الأحيان ، فى خطين متوازيين . فغلب العنصر العقلانى فى النزعة الفردية الحديثة على احدى الحركتين ، كما غلب العنصر العاطفى على الأخرى . ولكن تزايد ادراك تكاملهما بمضى السنين . فثمة أوجه قرابة عميقة بين الرومانتيكى الذى يخضع نفسه للحياة ، حتى يستطيع التعبير عن الحياة تعبيرا منزها ، وبين العالم الذى يتخلى عن كل مسلماته قبل دخوله للمعمل . وهناك أيضا قرابة بين الرومانتيكى الذى يؤمن بقيمة كل نفس انسانية وكمالها ، وبين العالم القادر بفضل سيطرته على مقومات الحياة الانسانية اطلاق قواها الخلاقة ، والتحكم فيها معا . وبسبب انفصال الدافع العقلانى فى الماضى ، عن الحساسية الانسانية ، بينما افتقرت الحساسية الرومانتيكية الى التنور الكامل من المحاولات العقلانية ، استحق كل من العلم والرومانتيكية انتقادات المستر بايت .

وإلى استخفاف بايت بالحركتين على السواء ، وتصوره لهما مجرد حركتين طبيعيتين متطرفتين ، الى سلب كل صحة بناءة فى نقده .

فهو يؤنب الرومانتيكى « لشعوره بأن الشعر والحياة متعارضان كل منهما عن الآخر ، لدرجة تجعل من المتعذر التوفيق بينهما » . كما انه يلوم الرومانتيكى أكثر من ذلك ، اذا استطاع التوفيق بينهما . فأحدهما فى نظره مصاب بعصاب ، والآخر حالم بالضرورة ، لأن خياله عندما يبتعد عن الشيء الواقعى ، لا يستطيع أن يدرك أى شىء خلاف المثل العليا .

من هنا يتبين كيف يمكن أن ترتد الى المستر باييت نفس كلماته التى قال فيها « ان النظر الى العبقريّة على أنها فيض شعورى لا تزيد فى الواقع عن صورة كاريكاتورية لفكرة النعمة الالهية . فهى تدل على الكسل الروحى للخالق الذى يحرص على تجنب النصف الأصعب من مشكلته ، التى لا تتركز حول الخلق فحسب ، ولكنها تتركز ايضا حول صبغ ما خلق بالصبغة الانسانية » . اذ ان هذا الكلام يناسب « الانسانى المتحامل » ، الذى يسعى لتجنب النصف الأصعب من مشكلته ، الذى لا ينصب على مجرد الحفاظ على المعايير الانسانية ، بل على « التوافق مع المصادر الخلاقة للحياة » وحثه ذلك على الاعتقاد بأن الرومانتيكية « لا تمثل أكثر من قلب للمزاج » .

رأينا على سبيل المثال كيف بدت نظراته عن العزلة الرومانتيكية ، مجرد صورة كاريكاتورية لتلك الميثة التى يموتها الوعى المتركز على الذات ، والتى تعد تمهيدا ضروريا لاكتشاف مركز جديد فى مستوى أعمق للوجود ، أقرب لقلب الحياة .

تلك الروح الرصينة المباركة

التى تسوقنا اليها برفق الشاعر

وبعد ان تكاد تتوقف انفاس هذا الاطار الجسمانى ،

بل وحركة دمائنا البشرية ،

يمكننا الرقاد بجسامنا التى تتحول الى روح حية ،

كما نستطيع باعيننا التى تهدها بتأثير قوة التألف

وعمق قوة الفرح ،

ان نرى باطن حياة الأشياء .

ان مثل هذه الروح لا تبدو في نظر المستر بابيت أكثر من
استرخاء فكري تافه ولو انه عرف :

« ذلك التشكك بعناد

في الحس والأشياء الخارجية » .

لما حرص على قمع اعتقاد منه بأنه من أعراض بداية مرض ،
أو كشيء يحل محل فريضة العمل الملح التي يميل الى فرضها ،
وترتب على ذلك انه بينما يميل الى حث الناس على قبول قيود المعايير
الانسانية ، فانه اما ان يصاب بالصمم ، فلا يستمع الى موسيقى الانسانية
الشجية الباقية ، أو « لا يرى فيها شيئا يستحق الاخضاع والقهر »
فلم يند في نظره الرومانتيكيون الذين يزعمون فعل ذلك بأكثر من
عاطفين .

وأصابه الصمم ايضا ، فلم يستمع الى نغمات الطبيعة الأعمق ،
وساقته هذه اللاحساسية ايضا - كما نعتقد - الى وصف ما هو في
الواقع فارق ثانوي للفارق الأولي - وكان بابيت محقا بما فيه الكفاية
عندما كتب ان الشعور بالهبة مستمد من الاحساس بالوحدة ،
والشعور بالدهشة مستمد من الاحساس بالكثرة ، ثم اردف قائلا :
« علينا ان نسلم بما قاله كارلايل بأنه من غير المستطاع اماطة اللثام
عن النظام الطبيعي ، ولكن هذا لا يعنى انه رائع . انه مشير للدهشة
ليس الا » . ومن هنا اعترف بأن كل ما تحدثه الطبيعة عنده من اثر
هو اثاره دهشته ، ويكشف الاعتراف عن سطحية تجربته . فهو لم
ير ، وهو ينظر بمنظار النقد المتعالي ، من قلعة « نزعت الانسانية » الى
عالم الطبيعة المحيط به ، والذي رآه مصدر تهديد لعالمه ، أكثر من
كثرة حية لا قيمة لها ، تمثل الأشياء العابرة في رقصها البليد المحموم .
اما الرومانتيكى الذي يخضع خضوعا حقيقيا للحياة ، فانه يكتشف
وراء هذه الحيوية الظاهرة وفي باطنها ، نظاما دالا على وجود عقل
خلاق . انه يكتشف وحدة كامنة في الكثرة ، ويعتمد اعتمادا كاملا عند
تفسيره لهذه الوحدة على الشعور . وبفضل شعوره بالتواضع ،
الذي يساعده على الفوص في سر الحياة ، فانه يشعر بالتهيب ، وان
كان هذا يساعده على التحرر من الخوف ، عندما يتسنى له ادراك
وجود معنى كامن في هذا السر . ولنستشهد بمقال حديث ظهر في
الملحق الأدبي لجريدة التايمز : « لقد اتضح ان كائنات الأرض البديعة

ليست مجرد اشباح دائمة التغير ، تلعب في كهف . وتتسلط عليها
أنوار خفية من الحقيقة ، ولكنها هي في ذاتها أشياء حقيقية تولدت
من احتكاك الموجب والسالب . إنها بالذات عوامل فعالة للحياة تتحرك
في جعلتها تجاه وحدة العقل والوجود ، التي بدت في مذهب أرسطو
ودانتى في مرتبة أعلى من المحرك الأول .

ومع هذا فقد رأى المستر بابيت في أولئك الذين تمسكوا بمثل
هذه التجربة مجرد « أصحاب حنين وشوق للمجهول » ، لأن حدود
العقل في نظره ثابتة لا تتغير على الدوام . فهو يعجز عن اكتشاف أى
معنى اخلاقي من تأمل غابة غضة ، أيام الربيع ، أو شيء أكثر من روعة
المنظر في غروب الشمس ، لأنه بعيد عن كل ذلك . ويتفق مع سقراط
على القول بأن « المروج والأشجار لن تعرفنى شيئاً ، أما أهل المدينة
فقادرون على ذلك » ويصفق لهوراس ابن المدينة لما ظهر من سخرية
في نظراته الأخيرة « الى الأحلام الدالة على البداوة - وهل كان من
المستطاع أن تكون غير ذلك ... » .

ولكن ما الذى استطاع « أبناء المدينة » تعليمه ؟ هل استطاع
أبناء المدينة تقديم حل لمشكلة الحياة تشبع الحاجات الانسانية في
إيماننا هذه ؟ وإلى أى حد تجنبوا مثل هذه المشكلات اعتماداً على
الثقافة أو الحرص على الدقة ، أو بالانحراف الى مسائل تافهة ؟ وهل
تعد الأحلام الدالة على البداوة مجرد « اسقاط للمزاج ورغباته المتحكمة
المبنية في خواء ؟ »

يجيب المستر بابيت عن أول هذه الأسئلة بزعم لا نستطيع قبوله .
انه الزعم بأن الانسان المتحضر في الماضى قد استطاع صقل انسانيته
عندما نجح في اقضاء نفسه عن الطبيعة ، وسيطر على حياته ببعض
معايير تقليدية . أما السؤال الأخير ، فقد أجاب عنه بالإيجاب
بلا تبصر . فهو يعترف بأن اسطورة الهاوية التي رآها باسكال فاعرة
فوهتها دائماً في وجهه ، لها في أقل تقدير قيمة رمزية ، ولكنه لا يرى
أن الرومانتيكى المخلص ، محق في سعيه لسد هذه الهاوية ، وإعادة
الأحوال الى مجراها الطبيعى اوقف عرضت الحياة البدائية - مع
الاعتراف بالاختلاف - شبيهاً له في أقل تقدير .

(هنا عرض فوسيت دفاعاً سديداً عن وردزورث وكيثس ، ونفى
وصفهما بالرومانتيكيين « السذج » ، كما رأى بابيت . وتبعاً لما

ذكره فوسيت : « ان هذا الموقف مستند من كل ناحية على انصاف الحقائق » ، « ومزعزع الى أبعد حد » .

لعل الأمثلة المعينة التي قمنا باختيارها قد اكدت ، بشيء من عدم الانصاف ، اوجه النقص في تخیلات المستر بابيت ، وبقي ان يدرك كيف رجحت كفة هذه الجوانب الناقصة على مزايا أحكامه ، عند المعالجة العامة للاخلاقيات الرومانتيكية والحب الرومانتيكى ، وهما الموضوعان اللذان تركز عليهما معظم كتاب « روسو والرومانتيكية » . هنا ايضا نصادف الكثير من الافحام في عرضه للتناقض بين الادعاءات المثالية للرومانتيكيين العاطفيين وسلوكهم الحق ، وان كنا نصادف بالمثل عجزا في ادراك دلالة هذه النقاظ وضرورتها .

بدا بابيت بملاحظة ان العصر الذي بدا في اواخر القرن الثامن عشر ، الذي مازلنا نعيش في غماره « قد شاهد نصرا يكاد يكون بلا نظير لمنطق الفرد على المنطق العام للبشرية » . ولا يقصد بابيت بالمنطق العام للبشرية بطبيعة الحال معناه الاجتماعى ، ولكنه يقصد المعنى الكامن في التراثين الكبيرين : الكلاسيكى والمسيحى ، اللذين شنت عليهما مشاعر النزعة الفردية - فى اعتقاده - « حربا ضارية » .

وفى نظره ، يكاد التقليدان يعدان شيئا واحدا ، لأنه لا يعترف بغير المسيحية التى اصطبغت بالصبغة الكلاسيكية ، والتى تصر على حاجة الانسان الذى يقلد المسيح : « اما الى قمع الذات الفطرية بصرامة ، او امامتها ... اذ لابد ان يحتوى أى دين صميم على الدوام ، على نحو أو آخر ، على الاحساس بوجود انشقاق باطنى عميق يفصل نفس الانسان المعتادة عن النفس الالهية » . ومع هذا فقد سبق ان بينا ، ان مثل هذا التفسير لتعاليم عيسى قد سلبه مغزاه الأساسى ، ومن ثم فانه سيعيد طرح الثنائية ذاتها التى تم حلها بصورة مقنعة . ولقد اهتمت التقاليد الصحيحة للكنيسة - لا الباكرة وحدها - بتأكيد عدم وجوب وجود فجوة عميقة تفصل بين المادى والفطرى وبين الالهى . كما اعترف بتحطيم الزهاد سواء اكانوا رهبانا من العصر الوسيط أو اخلاقيين من التطهريين لوحدة الحياة المقدسة على نفس الوجه الذى فعله الحسيون . ولنستشهد بما قاله أحد الكتاب المعاصرين :

« تصر العقيدة المسيحية على القول بأن الكائن الاسمى المتسامى بالضرورة قد عبر عن نفسه بصورة عظيمة التألق ، عندما جمع بين الحقائق المختلطة لهذه الحياة وبين طبيعته القائمة على الصفاء اساسا ، واثبت ذلك لنا بوضوح أن عالمنا المادى هذا ليس بالضيق الشديد أو الجسامة التى تحول دون ايواء الله . ومن هنا تحقق اثرء الحياة بشار هذا التفاعل المكتملة المراتب ، وهذا فى الحق هو غايتها ومبداها » .

قصارى القول ، أن التقاليد المسيحية الصميعة قد قالت بوجود تناظر حى بين الله الكامن فى الطبيعة ، وفى الانسان ، ووجود علاقة حية بين الأغاريد الجماعية لنجوم الصباح وابناء الله وهم يتهللون فرحا . فهى وان كانت قد فرقت بين الطبيعى والروحى ، الا أن مثلها الأعلى قد اتجه الى التوفيق بينهما .

ومع هذا فعلى الرغم من أن المستر بابيت قد استنكر المغالاة فى اليأس من الطبيعة البشرية التى جنح اليها بعض المسيحيين من قبيل اظهار تواضعهم كرد فعل لمغالاة الوثنيين ، فانه قد ضحى بالجانب الروحانى من المسيحية فى سبيل الاخلاقيات . والحق انه فى الحالات التى اعترف فيها بهذه الروحانية ، كان ذلك فى معرض كلامه عن مذهب النعمة الالهية « الذى عكس يأس أولئك الذين شهدوا انحلال الامبراطورية الرومانية » . وأما عن مذهب النعمة الالهية الذى عبر عن الأمل والايمان بقدااسة الحياة ، فإن المستر بابيت يجهله جهلا واضحا . ولعله يفضل سرير الموت المهدد بالرعب اللاهوتى على جوليا لروسو (هيلواز الجديدة) التى انتهت فى سلام ، كما كانت نهايتها آية من آيات الفن . وهكذا ساقته اخلاقياته السالبة عندما حاول التوفيق بين التقاليد المسيحية والكلاسيكية الى حشو كل منهما بالتعصب التطهيرى (البيورتانى) . فلقد تصور « المسيحى الورع » واحدا ممن اमतوا أنفسهم المعتادة تاركا للنعمة الالهية المتسامية على الطبيعة مهمة انقاذه ، وهى طريقة رآها غير عملية للانسان العادى . وكان محقا لحد كبير فى ذلك ، ولذا فضل التصور « الانسانى » الذى يعتنقه والذي يفرض على النفس المعتادة اتباع بعض اصول خاصة باللياقة والوقار . على أن هذه الطريقة ، وان كانت أكثر عملية نوعا ، إلا أنها مازالت لاتصلح عند التطبيق الا عند قلة من المميزين ، وكما بينا ، انها تقيد القدرة الخلاقة عندهم ، ان لم تتسبب فى

ابطالها . وهكذا لجأ المستر باييت « للنزعة الانسانية » بسبب فهمه الناقص للمسيحية وما فيها من توفيق ايجابى بين الارادة الفردية وارادة الحياة الذى دعا اليه عيسى عندما قال : « انا والاب واحد » ، والذى أعاد اكتشافه كيتس عندما كتب يقول : « لست متيقنا من اى شىء سوى قداسة مشاعر القلب ، وصدق الخيال » .

هذه القدرة على تسخير ملكات الانسان لخدمة الحياة فى تناول الأفراد العاديين وكذلك الشعراء والعلماء والقديسين ، بل ويكثر وجودها أيضا - كما ذكر يسوع ووردزورث وتولستوى - بدرجة غالبية عند الفقراء والوضعاء ، أكثر من وجودها عند الأغنياء والمثقفين . واتجهت الحركة الرومانتيكية رغم كل خلطها بين ما هو عاطفى وما هو انسانى ، بالمهمة الضرورية الخاصة بالتوفيق بين العناصر الاخلاقية والروحية والعقلانية والخيالية فى التراث المسيحى .

لن يعترف المستر باييت بذلك . فهو لا يرى لغير « الزهد المسيحى » و « آداب لياقة النزعة الانسانية » اى بديل سوى قيام الانسان بتنمية شخصيته المعتادة بحرية . ويقصد بكلمة « حرية » الاعتماد على فرديته ، أو دون تقيد بقانون ضرورى وكتب يقول : « ان انكار حقيقة (الحرب الدائرة فى الكهف) يعنى حدوث تحول كامل فى الضمير . فهو يعنى توقف الضمير عن القيام بدور الحكم على النفس المعتادة ، وتوقفه عن تحريم نزواتها ، وجنوحه - لو اعترف به على الاطلاق - الى التحول الى غزيرة وشعور » .

هنا ايضا اخفق المستر باييت فى فهم المقصود بقيام الخيال باحداث تحول فى الضمير . ان معنى ذلك هو قيامه بتحويل الأحكام السالبة الى بصائر موجبة . والضمير الذى يقف موقف الحكم ، ويحرم النزوات زائف ، لأنه غارق فى عملية تضخيم ذاتيته . ورغم ادعائه عدم التحيز ، الا أنه متحامل ، لا بتأثير قواعده الاخلاقية التعنتية التى استوعبها صاحبها فى شبابه ، بل لجعله النفس شيئاً متعارضاً مع الحياة .

لو كانت النظرة المسيحية للضمير مقصورة على تعريف المستر باييت لها ، لكان الحق بلا جدال فى جانب أولئك النقاد الذين رفضوا الاعتراف به باعتباره ملكة نسبية مصطنعة ومكتسبة ، عمادها العادات

والتقاليد . ومن المسلم به أن المسيحية المحافظة (الأرثوذكسية) كثيرا ما فسرتة على هذا النحو في الماضي . أما المسيحيون الذين فهموا فهما أوفق تعاليم سيدهم ، فقد بدا لهم الضمير ملكة أكثر جوهرية ، عندما ادعوا اعتماد الفضيلة على طاعة ارادة الله ، التي تتكشف لكل فرد من خلال صوت الضمير . ولعلها تجسمت في فكرة « النور الباطني » على نحو أوضح النظرة المسيحية الحقبة الى الضمير . والنشاط الخير الخلاق للكويكرز دليل ساطع على قيمة ما حققته ، ويصعب انكار المستر بابيت له ، وهو القائل بضرورة الحكم على كل إيمان بثمرته .

لو صح القول بأن هذا المذهب قد ألهم جماعة « يبدو أنها أدركت ادراكا أفضل من أية جماعة أخرى ، ما ينبغي أن تتصوره عن نوايا السيد المسيح » ، على حد قول الدكتور اينج ، فينبغي الاعتراف بأن هذا المذهب لم يكن وقفا على الكويكرز . ان النظر الى الضمير لا كمجرد ملكة للحكم والنهي ، بل كصوت للحياة يفصح عن نفسه من خلال الملكات المتألفة للفرد ، ويقوده الى العمل بصورة صحيحة متجاوبة مع حقيقة الأفكار ، مسألة أساسية عند المسيحية . ولا تصادف هذه النظرة عند الصوفيين المسيحيين وحدهم ، بل وعند شاعر كجوته ، الذي وصف ما يتميز بقداسته بقوله : « انه الشيء القائم والدائم الوجود الذي كلما عمق الشعور به أحدث توافقا أعمق » .

وتكمن وراء الرومانتيكية رغم ما فيها من اسراف ، محاولة الحصول على توافق أعمق مع ارادة الحياة ، بتحقيقه ، يتم تطهير الشخصية من التحامل القائم على الصالح الذاتي . وليس من شك في أن الضمير عند الرومانتيكيين قد تحول الى غريزة وعاطفة جامحة ، وأن كان هذا لامندوحة منه في أي مراحل باكورة من أي حركة تمثل رد فعل عنيف ضد الذاتية الفكرية الأنانية .

كتب المستر بابيت ملخصا لبرهان كان قد توسع في شرحه في كتاب (الديمقراطية والزعامة) (*) يقول : « لم يعد الضمير يبدو عند شافتسبري وهاتشنسون ككايح باطني ، فلقد أصبح احساسا اخلاقيا ، أو نوعا من الغريزة المنبسطة لفعل الخير للآخرين » . والضمير

(*) Democracy and Leadership.

الحق كما اثبتنا ، احساس اخلاقي اكثر منه كايها اخلاقيا ، ولكنه ليس مجرد « نوع من الغريزة المبسطة » . ومع هذا فمن اللازم حدوث هوية بين النفس والحياة المحيطة بها ، وحدث توافق بين ملكاتها ومع هذه الحياة . فعلى الرغم من أن الادعاءات الغيرية قد كانت عوضا بكل تأكيد عن الكمال الذاتي ، اذ كثيرا ما غطي الخير العام على الكثير من الخطايا الفردية ، فان الخاصة الاخلاقية للفرد متضمنة بصورة وثيقة في علاقته بالمجتمع . اما ما تعنيه هذه الصلة عند المسيحيين ، فقد احسن التعبير عنه حديثا الدكتور تمبل : « ليست الارادة الخيرة التي يجب ان نشارك فيها جميعا وسط كل الأطراف الباحثة عن مصالحها الذاتية ، وتأكيد ذاتها ، مجرد شعور طبع ودود بالمحبة ، ولكنها المحبة التي تنظر بصدق الى احزان الآخرين كأنها احزانها . فلو احببنا جيراننا كما نحب أنفسنا ، حينئذ سنعتقد انه من المروع ان ينشأ اطفال جيراننا في الدساكر القدرة ، مثلما هو مروع ان ينشأ اطفالنا في مثل هذه الدساكر » .

ربما استطاعت مثل هذه المشاعر تأييد رأى المستر باييت القائل : « ان الكنيسة عندما جنحت الى النزعة الانسانية ، فانها قد خضعت بذلك للطبيعانية » . وان كنا نلاحظ في هذه المشاعر بشائر مشجعة عن بدء ادراك الكنيسة الحقائق الخيالية والعملية في تعاليم السيد المسيح . وأن نفس الادراك لما في الخيال من حقائق عملية . كثيرا ما بدت غير محددة وان كانت قد كشفت عن حدوث تزايد في ادراك الأحوال المسيطرة عليها - مائل في النزعة الانسانية والطبيعانية في الحركة الرومانتيكية .

ومع هذا قلن يقر المستر باييت هذه القرابة بين الخيال الرومانتيكي والخيال المسيحي ، لأنه لا يعترف بأي شيء خلاف المسيحية ذات الوجهين . اذ كتب على سبيل المثال : « ان شخصية المومس المردود اعتبارها بتأثير الحب ، والتي تمتعت بشعبية فائقة ابان المائة السنة الأخيرة ، انما ترجع الى روسو ذاته » . على أننا وان كنا نقر القول بأن هذه الشخصية قد صبغت بصبغة عاطفية بفعل الرومانتيكيين المحدثين ، الا انها ترجع بكل وضوح الى الكتب المقدسة . فلا جدال ان فكرة الفداء وحب التسامح وقدرتهما على التغلب على الدائرة المفرغة المترتبة على احكام القصاص كانت لب تعاليم المسيح وشخصيته . ويدرك المستر باييت بالذات أحيانا هذه الحقيقة التي لا تشعره

بالارتياح ، ويعترف مثلا « بأن الاصحاح الجديد حافل بأمثلة من
المفارقات الاخلاقية » ، وان كان تعقيبه على مثل هذه المفارقات يكشف
عن روحه ، فلقد كتب يقول : « ومع هذا فمن الممكن دفع هذا النوع
من المفارقة بعيدا الى الحد الذى يبدو فيه تهجما لا على التقاليد المعتادة
فحسب ، بل وعلى الادراك السليم للبشرية ذاته ، وهذه مسألة
بعيدة الخطورة » .

ومن الطبيعى ان يتجه جوهر تعاليم عيسى على الدوام الى مهاجمة
مفهوم المستر بابيت « لمعنى الادراك السليم للبشرية » . اذ تثبت هذه
التعاليم القصور القاضى لهذا الادراك السليم ، وتبين كيف يستطيع
الفرد ان يحيا وان يعمل معتمدا على منطق عميق . والواقع ان نقطة
ضعف الاخلاقيات العتيقة التى يناصرها المستر بابيت هو ارتباط
مبدأ ضبط النفس فيها بالضرورة بدافع الحرص على الذات ، كما انه
محاط اساسا به . ومن هنا فانها تعبر عن حالة حرب داخل الفرد
وداخل المجتمع على السواء ، وتعمل على ابقائها . والظاهر الا وجود
لهرب واضح منها . فوراء المظهر الوقور ، والاحساس بالتناسب الذى
يقدرة المستر بابيت ، والذى يتهجم عليه مثل الابن المدلل ، هناك
« حلقة » الضرورة التى لا آخر لها ، التى صاح بسببها هيكويا
مرتاعا :

هو ذا ، لقد رايت يد الله مفتوحة .

ولم ار فيها شيئا ، شيئا خلاف العصا .

التى اشعرتنى بالكأبة والاسى .

والبفض الى الابد

ومع هذا فقد حطم يسوع هذه الحلقة فبين للناس كيف يبدو
العقل اكثر معقولة فى حالة تسخيره لخدمة المحبة ، مما كان فى حالته
كمجرد اداة للصالح الذاتى ، وكيف يعد وهو على هذا النحو تعبيرا
اكثر جوهرية عن غاية المحبة .

ومع هذا فقد عجز المستر بابيت - وبخاصة فى كتاب
« الديموقراطية والزعامة » ، عن التفرقة بين الحب الدال على بلوغ
الكمال بفعل العقل ، والحب كشعور رحيب فحسب . كما انه غفل

بالمثل عن ثمار « الإدراك السليم » في الحياة ، التي تجاوزها يسوع ، وكتب على سبيل المثال يقول : « كثيرا ما وقع نصير السلام في الوهم بحيث أصبح الآن نتيجة لزهوه بأحلامه يستحق عن جدارة ان يعد مساويا للساخر الرومانيكي » .

لو كان نصير السلام مجرد الحالم الاركادي الذي شبهه به المستر بابيت من قبيل الانتقاص ، لما كان من المستبعد بلاشك ان يتحول من دور المفتون العاطفي ، الى دور الساخر . ولكنه لما كان بالضرورة اكثر واقعية من المستر بابيت نفسه ، فانه يرى فيما حدث في المائة سنة الأخيرة من اسراف في التفاهة والاتجاه الهدام تأكيدا لحقيقة مدركاته . . . ان انصار الحرب واصحاب « النزعة الانسانية » هم الذين يؤمنون بتوازن القوى ، وهم الذين قد جعلوا « من الإدراك السليم للبشرية » أساسا للسعى المنطقي وراء المحافظة على الصالح الذاتي ، وهو ما كذبت له الأحداث . ولا جدال انه كثيرا ما تكمن الأنانية - كما بين المستر بابيت - وراء ادعاءات الفيرية في الاخلاقيات الرومانيكية ، وان كان هذا محتما في حركة منحدرية من رد فعل عاطفي وحسي أساسا ، لأن الناس لا يستوعبون ما درسوه من الحياة الجديدة الرحبة التي دخلوها الا في تودة ، ولم يستطع العقل الاستئثار من العواطف المحررة والافادة منها الا ببطء ايضا .

أما الحقيقة الهامة التي عجز المستر بابيت عن فهمها فهي عدم اغفال دور العقل في هذه العملية . والأصح ان له دورا اكثر جوهرية ، بعد تأكيد دوره الخلاق ، واثبات علاقته الموجبة بالملكات الأخرى ، بدلا من قيامه بدور سالب . ولقد وضعت الاخلاقيات القديمة المفالة في الكبرياء في مقابل المفالة في التواضع ، والاسراف في الحب في مقابل ضبط النفس ، والله الطاغية الجبار في مقابل الانسان المفترى ، كما ان الناس بسبب اتصافهم في معاملاتهم بالقسوة والجهامة والعنف قد خلقوا الها على نفس صورتهم ، لأنهم كانوا في حرب مع انفسهم . ويصر المستر بابيت على امكان تهذيب مثل هذه الاخلاقيات بأساليب العقل ، وان كان يرى تعذر احلال أخرى مكانها . أما الرومانيكي فقد استطاع في الحالات التي اتصف فيها خياله بصحته ، ان يدرك مثل عيسى ، امكان احلال أخرى محلها ، ووجوب ذلك ، في حالة حدوث تعاون حيوي بين الملكات ، لأن تهذيب الحواس انفع وأجدى من قمعها ، وتوسيع العقل وانعاشه اعتمادا على التعاطف افضل من تضيقه

وقتل به فعل الصالح الذاتى . وأدرك الرومانتيكى أن « الحرب الأهلية فى الكهف » التى قبلها المستر بابيت - مثلما قبلها العالم الوثنى كشيء خالداً - تمثل صراعاً بين ملكات الصالح الذاتى فى الفرد ، وهو صراع يمكن تحويله الى تحالف خلاق بين الملكات ، تتوقف فيه الحواس عن العمل كأدوات مطامع هدامة ، كما ينتهى فيه اتصاف العقل بالمنطق القاصر . ويتناسب مع نجاح الرومانتيكى فى خلق توافق فى ذاته على هذا الوجه القدرة على الشعور بهوية مصالحة مع مصالح كل رفاقه من البشر واكتشافه وجود قوة موفقة تتمركز فى حياته وفى ذاته على السواء ، سماها باله المحبة .

لن يعترف المستر بابيت بوجود مثل هذا المركز ، ويتركز اتهامه للأخلاقيات الرومانتيكية على افتقارها لمثل هذا المحور . فالمستر بابيت ينظر الى الحياة من عل عند الحكم عليها ، لذا فانه يتصور الله أيضاً كسيد أعلى ، منعزل عن الحياة ، ويتحتم على الإنسان التزلف اليه ، وكتب يقول : « يتحتم فى نهاية الأمر اعتماد القانون الإنسانى على تصور وجود شيء يعلو تيار الأحداث ولولا ذلك لأصبح الضمير نفسه جزءاً من نفس التيار ، وعنصراً متغيراً ، مع أن المفروض هو تحكم الضمير فى هذا التغير . . . ان الإنسان الذى يتركز جهده على التعبير الذاتى ، لاضبط النفس ، يخضع لكل مؤثر ، ويصبح عبداً لكل حالة ودافع يشعر به مع كل نسمة يتنفسها . نعم يتحول أنصار التعبير الى عبيد لانطباعاتهم » .

الحق أن الحركة الرومانتيكية قد كشفت عن الكثير من الأمثلة لهذا الخطأ بين التعبير والانطباعات . . . ولكن المستر بابيت قد عجز عن إدراك انفصالهما فى جوهرهما ، ويدرك الرومانتيكى الحق وجود عقل منظم ، لا فوق تيار الأحداث ، بل مشارك فيها . فالألوهية فى نظره كامنة ، وتفقد حقيقتها فى حالة تجريدها من الفعل . وينصب جهد الرومانتيكى لا على التعبير الذاتى - بالمعنى الأنانى الذى قصده المستر بابيت - بل على إكمال ذاته بفعل الخيال الذى يساوى فيه بين عقله وعقل الحياة .

سيظل أنصار كل من التعبير الذاتى وضبط النفس من « الأناويين » ، لأنهم يعلنون أيضاً معارضتهم للحياة . ولم يكن الشيء الذى أعتقد المستر بابيت أنه « قد رفعه فوق تيار الأحداث » فى

الواقع بأكثر من إسقاط لمعايير الأخلاقية والفكرية ، ومع هذا فهذه المعايير قاصرة وشخصية ، رغم ما قيل « عما حدث لها من عمليات تقوية وتقسية ضد صدمات الظروف والأحوال » عند خلقها ، وعن اعتمادها على الدراسة المستفيضة للأدب الانساني . والواقع أن محور الاخلاقيات القديمة الذي يثق فيه المستر بابيت ثقة كبرى ، هو النفس العدوانية ، والمنعزلة الى مثل هذا الحد .

كان الاكتشاف الذي اهتدى اليه الرومانتيكى الحق هو المحور الجديد للوجود ، الذي انكره المستر بابيت . فهو محور شخصي ، وان كان لم يعد محورا انانيا ، لأن الفرد قد أخضع نفسه - لا عشوائيا لسيل الأحداث ، وانما اعتمد على « عين الخيال المفتحة » بكل ما تتضمنه من ذكاء فعال مميز مسير للارادة الخلاقة للحياة . ومن ثم فانه أصبح محورا حقا للحياة ، وكائنا عضويا ، اتخذ اللاوعى في وعيه شكلا ومعنى . فنحن نصادف هذا الميل للانغماس الى غير حد في شهوة المعرفة او الاحساس او القوة ، بغير فرض مركز ما لهذه الشهوات او مبدا للتوجيه يرتفع فوق النفس المعتادة ، « لا في الطبيعة ذاتها بل في الفرد ، الذي يعمل على تأكيد ذاته في مواجهة الطبيعة » .

والكائن القلب ، كما قال المستر بابيت خاو روحيا ، لأن صلته بالحياة ليست صلة عضوية ، كما أن الكائن المشتت الذي يفرض على شهواته مبدا توجيه ، يفتقر الى الصلة العضوية أيضا . اما الرومانتيكى الحق ، فتتحقق على الوجه الصحيح عنده التفرقة التي اصر عليها المستر بابيت بين « نطاق الغريزة الذي يدنو المستوى العقلاني » و « نطاق البصيرة الذي يعلوه » ... وبينما يعجز « الانساني » الذي يجعل ضبط النفس متعارضا مع الغريزة عن الارتفاع الى نطاق البصيرة الذي يعلو المستوى العقلاني ، أو آخر حد للنفس ، لأنه مقيد بمحور العقل الواعي وحده ، فإن الرومانتيكى الحق يدرك الحياة من مركزها الخلاق . وكما ينتج أي عنصرين كيميائيين عند مزجهما جيدا عنصرا ثالثا ، يجمع بين العنصرين الأولين ، في نفس الوقت ، وان كان في ذاته اعظم من كليهما ، كذلك يترتب على امتزاج الغريزة والذكاء وتآلفهما بصيرة الخيال المختلفة عن الغريزة ، وان كانت هذه الغريزة مشاركة فيها .

يخضع مثل هذا الخيال لترويض أعمق وادق اتباعا للنظام من الترويض الذي تحدث عند المستر بابيت والمعتمد على الفرائز

الأنانية الخاضعة للعقل المعتمد على صالحه الذاتى .. لأن كلا من عقل الفرد وغرائزه خاضعان لترويض العقل الدينامى المتغفل فى العالم والذي يساعد على المحافظة على بقائه ، كما أنهما معبران عنه على خير وجه . وفى الصراع الذى يدور لاحداث التآلف بين الملتكن فى نفسه ، فانه يكافح لتحقيق المقاصد الخلاقة لله . وهكذا فعندما يسعى المسيحى الأصيل لحب جاره مثلما يحب نفسه ، ويعبر عن هذه الحقيقة بقوله أن « الله محبة » فانه يسعى كى يصبح الها ، باكمال هويته الواعية بالحياة برمتها » .

من هذا يتضح أن الله فى نظر انصار الاخلاقيات القديمة قد وضع فوق الناس ، بحيث يصبح فقط مجرد صورة مشخصة لمعاييرهم الاخلاقية المناسبة لزمانهم وحضارتهم وصالحهم الذاتى . أما بالنسبة لنصير الاخلاقيات الجديدة ، فالله كامن فى كل الحياة ، ولا تتحدد طبيعته الا فى شخصية انسانية متجددة مكتملة ، كما حدث فى حالة يسوع ، وهكذا يتحتم أن يكون الرومانتيكى الحق أكثر تواضعا من « الانسان » عند بابيت ، لأنه يتخلى عن وجهة نظر التفوق على الطبيعة وافرانه على السواء . غير أنه عندما يؤكد توقيره للحياة برمتها بوصفها متضمنة لشيء الهى ، فانه يؤكد أيضا احترامه للقوة الالهية الكامنة فيه ، وإيمانه بإمكان ادراكها . واتخذ هذا التقدير الذاتى فى الماضى صورا مغالى فيها ، بسبب عدم استنادها بالقدر الكافى على تعلق النفس بالحياة . على أننا نصادف شيئا أكثر من « الفطرسية الانسانية المتطرفة » حتى فى كلمات كليفورد (*) التى قال فيها : « تتلاشى من أنظارنا ببطء الملامح المعتمدة المظلمة للاله المتسامى على الانسان . وبمجرد اختفاء الضباب المحيط بوجوده ، فإننا ندرك بوضوح أعظم وأعظم شكل شخصية اسمى وأنبل لذلك الذى صنع كل الالهة والذي سوف يقضى عليهم » .

لن نستطيع أن ننكر احتواء هذا الكلام على ملامح من الفطرسية التى عرفت عن العلماء فى العصر الفيكتورى ، أو من « النزعة الفردية البرومشيوسية » التى استنكرها المستر بابيت ، فلقد كان من اللازم تحطيم الاله القديم قبل اعلان مولد الجديد . ويميل محطم الأصنام الرومانتيكى الى اعلان ذاته ، بدلا من تأكيد وجود الله الكائن فيه .

(*) W.K. Clifford.

على أن الحركة الرومانتيكية لم تمثل هبوطاً من الإيمان بالخوارق أو ما يتعالى عن الطبيعة ، إلى الطبيعية ، كما أدعى المستر بابيت . أن كل ما ينبع من الخوف والجهل لأبد من استبعاده من الأشياء المتسامية على الطبيعة القديمة ، حتى يمكن ادراك المتساميات الحقّة ، أو الألوهية . وبالمثل فإن كل ما اتصف ببطلانه بسبب اتصافه بالأناية والمتمثل في الفوارق والامتيازات الاجتماعية التي كانت تفرق بين إنسان وآخر ، كان لأبد أن يزال ، حتى تستطيع الحياة الإنسانية الإيمان بالألوهية الحقّة النابعة من أصل مشترك .

كان الإله الطاغيّة في الأخلاقيات القديمة صورة متسامية لمعنى الطفيلان عند البشر ، كما أن « الشخصية النبيلة المتسامية » التي تصوّرها الرومانتيكي ، تمثل الإنسان الخلاق الذي أدرك إله المحبة في ذاته ، بعد أن سخر كل ملكاته لخدمة الحياة وأقرانه بدلاً من السعي للطفيلان عليهم باسم الأخلاق . أن هذا بكل تأكيد هو ما عنّته « جورج صاند » عندما كتبت في شيخوختها تقول « لقد تأملت ملياً فيما هو حقيقي ، وأثناء قيامي بالبحث عن الحقيقة ، اختفى شعوري بالذاتية شيئاً فشيئاً » . ويرى المستر بابيت في هذا القول اعترافاً لأحد الرومانتيكيين الذين علمتهم التجربة كيف يتحولون « إلى النزعة الإنسانية » . غير أننا قد أثبتنا تعذر تجاوز نصير النزعة الإنسانية لذاتيته . إذ أن معايير الأخلاقية والعقلانية تظل خاضعة للنفع الذاتي . ولم تختف عاطفة الشعور بالذاتية عند جورج صاند تدريجياً إلا بعد بحثها المنزه عن الغاية ، عن الحقيقة ، التي كشفتها لها الحياة ، مثلما يحدث في حالة العالم في نطاقه المحصور . فهي قد حققت تلك الهوية الشخصية العميقة ، والتي تصبح فيها النفس بؤرة ممثلة لمعنى الحياة .

لا يدرك المستر بابيت في مثل هذا المعنى أكثر من إخضاع كل قيم الحياة الأخرى للتعاطف . إذ كتب يقول : « أن كلا من روسو وأتباعه يكون ميالون إلى النظر للإنسان على أنه من صنع قوى طبيعية ، لا على أنه من صنع نفسه » . ومن المسلم به أن هذه هي الهوية التي يتردى فيها الرومانتيكي الزائف . أما هوة الأخلاقيات القديمة فأثرها أقل من ذلك أهلاً للحياة ، وأثبت المستر بابيت ذلك عندما كتب يقول :

« بمجرد استبعاد المدركات العقلانية العليا ، يهبط العقل إلى

مستوى العقلانية ، ويصبح الوعي مجرد وعى ذاتى ... وبعد أن يفقد الإنسان وحدة بصيرته ، فإنه يتوق لوحدة الفريزة . ومن هنا جاءت مفارقة امتلاء أكثر الحركات وعيا بالذات بالثناء على اللاوعي ، ويكثر ذلك عند شخصيات من أمثال والت ويتمان ، الذى رغب فى التحول الى أحد الحيوانات لمشاركتها فى العيش ، ومثل نوفاليس الذى رضى بأن تمتد جذوره فى الأرض مع النباتات .

وتشخيص المستر بابيت صحيح هنا أيضا ، وإن كانت طريقته فى العلاج زائفة . إذ أن « الإدركات العقلية العليا » المتمثلة فى التراث الدينى أو الإنسانى « لم تعد - كما اضطر هو نفسه للاعتراف - تتحكم فى إيمان الناس » . والسبب فى ذلك هو اكتشافهم أنها ليست بالشئ الذى يتجاوز العقل بالمعنى الحق . والبصيرة التى يدعى بلوغها قد أثبت زيفها التحامل الشخصى . وما علينا إلا أن نبحث عن الخصائص الأخلاقية للآلية والحكومات التى صنعها الناس واتبعوها فى الماضى ، حتى ندرك بأنهم قد عكسوا ما لدى من خلقوهم من قصور أخلاقى وسياسى واجتماعى . وبعد أن أصبح الناس أكثر تعقلا وإنسانية ، اكتشفوا كل ما لم يكن عقلانيا ولا إنسانيا فى كل ما ادعى أنه من أملاء « ادراك عقلانى علوى » . ولا شك فى حدوث أغراء - كما لاحظ المستر بابيت - الهبوط الى ما هو أدنى من العقل ، وباختصار الى الاستعاضة بالحس الخاضع للإنسان ، على ما هو غير إنسانى منطقيا .

كانت هذه خطوة زائفة ، ولكن لعلها كانت ضرورية . إذ كان لا مفر من مد جلور جديدة للحياة ، بعد أن أصيب الإنسان بجذب أخلاقى ، وتردى فى الشر نتيجة « للنزاع الأحقق » الذى شنه على الطبيعة باسم الاخلاق والحضارة . وأنكر فى محاولته « صنع نفسه » القانون الطبيعى الذى كان وجوده ضروريا « لصنعه » هو أيضا . ويطلبه المستر بابيت بالاستمرار فى الإنكار ، ويفسد مثل هذا المطلب حتى الفقرات التى تظهر بمظهر الحقيقة فى برهانه ، كما حدث على سبيل المثال عندما جادل وقال : « بالنسبة لتفسير النزعة الفردية ، الذى انقطع عن التقاليد ، أنكار عقله باسم قلبه خطر جسيم . لقد كان من واجبه أن يصر أكثر من اتكل على الاعتراف بأن القوة التى تساعدنا على مضاعفة اكتشافنا للفوارق (العقل) نى وإن كانت ثانوية ، ليست بالزائفة » .

لقد بلغ صاحب النزعة الفردية - من المحدثين - الواعى بدائه -

كما حاولنا أن نبين - حالة انحلاله الحالية نتيجة لانكاره حق قلبه باسم عقله ، أو باختصار نتيجة لمضاعفة الفوارق الثانوية الزائفة . كما ان الرومانتيكى الزائف الذى قام برد فعل تجاه الطرف الآخر ، لن يستطيع فهمه أو معالجته أى طبيب يرفض الاعتراف بأن العقل عندما يعارض القلب ، فانه يتسبب فى مضاعفة الفوارق التى تتصف بثانويتها وزيفها على السواء .

الواقع ان انكار العقل للقلب له تأثير قاضى كانكار القلب للعقل تماماً ، فلا بد من قيام « العقل التحليلى بحدة قدرته على التمييز - كما أصر المستر بابيت - بالتعاون مع مشاعر التعاطف لو أريد اهتدؤه الى « الإدراك العلوى الحق » « ووحدة البصيرة » . فمادامت هذه الملكة منفصلة ومعادية بدلا من اتصافها بالقدرة على التفرقة ، فانها ستتهبط الى مستوى العقلانية المتركزة حول ذاتها ، التى اعترف الرومانتيكيون بحق بزيفها . ان المستر بابيت الذى طالب الناس « باستعمال قدراتهم التحليلية ... فى التمييز بين المعطيات الحقة للتجربة بقصد بلوغ السعادة » ، قد قام بدور ابيقور فى عالم علمته المماناة عدم كفاية مثل هذه الفلسفة . اذ لا يختلف « نوع الانسان الدنيوى الذى ليس مجرد غارق فى الدنيويات » ، والذى بدا جذابا فى نظر بابيت فى انانيته التكامنة وراء مظهره البراق عن صاحب النزعة العاطفية الذى يتوق المستر بابيت الى تجريده من قناعه الخالى .

كما انه لن يستطيع تحقيق سعادة حقة أكثر ، لأن الفرائز اذا قمعت بدلا من توجيهها توجيهاً واضحاً ، ستصبح من نوع القوى الشيطانية التى رأى المستر بابيت ظهورها فى حالة الانغماس فى هذه الفرائز . وعلى الرغم من أن المستر بابيت بوصفه انسانياً قد عارض كل تطرف ، وحوار قليلا نظرة « تين » الى الطبيعة ، الا انه قد أقرها بكل وضوح فى صميمها : « ان ما نسميه بالطبيعة مرادف لحشد من الأهواء الخفية الدائمة الافتقار الى التبصر والتى كثيراً ما تجنح للشر ، والمبتذنة عادة ، والتى ترتجف وتضطرب فى احشائنا ، والمفطرة برداء من الوقار والاحتشام والعقل ، نحاول اخفاءها وراء » هذا هو انتقام الطبيعة من الزهو الفكرى للانسان . قلن يقتصر الأمر على حرمانه من فضائلها ، اذ انها ستبدو رغم أمومتها له مضللة شريرة ومصدر غواية . ولما كان المستر بابيت قد عجز عن ادراك أن التركيز الباطنى الحق للملكات هو فعل من أفعال الخيال ، وانه أكثر اخلاقية من أى اعتراض

معتمد على الافتتان بالذات يفرض على الشعور المتعاطف ، وانه يدل على حدوث مشاركة ايجابية بين باطن الانسان « والمظهر الخارجى للعالم » ، الذى يحتقره « صاحب النزعة الفردية » ويراها « مجرد ناحية ثانوية وهينة الشأن » ، ، لذا فانه قد اهتدى الى النتيجة القائلة « بعدم وجود شىء يدعى الاخلاقيات الرومانتيكية » .

فالاخلاقيات الموجبة فى نظره لا يمكن ان تكون خيالية ، بل عاطفية ، بينما لو ارادت العواطف اكتساب اى قيمة ، فعليها ان تخضع للذوق السليم . وكتب يقول : « يطالبنا براوننج بالاعجاب ببطلته بومبليا ، لأن عشقها لم يعرف اى حد ، وان كان اى حب دنيوى كحبها ينبغى ان يقف عند حد ، اى يجب ان يتصف بوقاره ، او يتصف بمباراة اخرى بامكان تمييزه عن اى مشاعر حادة » .

هكذا قال النظارة عندما شاهدوا مريم البيتونية ، وهى تكسر السنابل عند اقدام عيسى (*) .

(★) لمعرفة خلاصة وافية لموقف فوسيت انظر خاتمة كتاب The Proving of Psyche ص ٣١٧ - ٣٢٠ .

أرست برنباوم

الحركة الرومانتيكية

لم تحل المتناقضات القائمة بين الرومانتيكيين دون انتشار اعتقاد ساد طويلا بأنهم مدرسة من الكتاب الذين تجمعهم اتجاهات مشتركة . ولكن ما هي هذه الاتجاهات ؟ وبدأت محاولة لرد هذه الاتجاهات الى صيغة واحدة منذ أكثر من مائة عام ، وبذل فيها قدر غير معقول من الوقت والجهد ، وابتدعت مئات التعاريف للرومانتيكية ، من بينها ما يأتي :

« الرومانتيكية بمثابة مرض ، والكلاسيكية هي الصحة » - جوته . « انها الحركة التي مجدت كل ما رفضته الكلاسيكية ، المستندة على الانتظام الدال على الادراك السليم ، والكمال عن طريق الاعتدال . وتمثل الرومانتيكية فوضى الخيال ، وهياج نشب عن الابتعاد عن الصواب . انها موجة عمياء من الأنانية » - برونتير « ما يصوره الفن الكلاسيكي هو المتناهي . كما يوحي الفن الرومانتيكي باللامتناهي » - هاينه . « انها وهم رؤية اللامتناهي من خلال تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من رؤيته بمعزل عن هذا التيار » - مور . « انها الرغبة في الاهتداء الى اللامتناهي من خلال أحداث توافق بين الواقعي واللاواقعي . والتعبير في الفن عما قد يسمى في اللاهوت بالتحمس لمذهب وحدة

الوجود » - فارتشايلد . « انها العودة للطبيعة والاحساس بسر الكون ،
 وادراك جماله » - ارنست . « بوجه عام ، يعد الشيء رومانتيكيا
 عندما يكون مثلما قد يقول ارسطو اقرب الى الادهاش منه الى الامكان .
 وبعبارة اخرى عندما يتفاضى عن تعاقب العلة والمعلول ارضاء لروح
 المفارقة ... والحركة برمتها مشحونة بالثناء على الجهالة ، وعلى اولئك
 الذين مازالوا ينعمون بمزاياها التى لا تقدر بثمن - الهمجى والقروى -
 والطفل فوق كل شيء » - بابيت . انها ليست مقابلة للكلاسيكية ،
 بل للواقعية ، فهى تمثل الابتعاد عن التجربة الخارجية والتركيز على
 التجربة الباطنية » - آبر كرومبى . « التحرر فى الأدب ، ومزج الغريب
 بالمأسوى او الجليل (وهو امر محظور عند الكلاسيكية) . انها
 الحقيقة الكاملة للحياة » - فيكتور هوجو : « تمثل اعادة ايقاظ حياة
 العصور الوسطى ، وفكرها » - هاينة وبيرس . الخ : « الفن الرومانتيكى
 مبتسر بسبب نضجه قبل الأوان » - آش « عبادة كل مستغرب » -
 جوفرى سكوت : « المزاج الكلاسيكى يدرس الماضى ، والرومانتيكى
 يتجاهله » - شلنج : « انها محاولة للهروب من الواقع الفعلى » -
 ووترهاوس وكامبيل .. الخ : « السوداوية العاطفية » و « الأمنانى
 الغامضة » و « الذاتية وحب تعدد الألوان ، وروح رد الفعل ضد كل
 ما سبقها مباشرة » - فيلبس : « تمثل الرومانتيكية فى أى زمان فن
 اليوم . اما الكلاسيكية فتتمثل فى اليوم السابق » - ستندال : « اثار
 العاطفة على العقل ، واثار القلب بوصفه متعارضا مع العقل » - جورج
 صاند .. الخ . « تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل ، والحلم المسكر .
 اما الكلاسيكية فتعنى سيطرة العقل الواعى » - ليوكاس : « الخيال
 كشيء متباين مع العقل والاحساس بالواقع » - نايلسون : « نمو غير
 عادى لحساسية الخيال » - هيرفورد : « غلبة الانفعال فى صورة
 واضحة بتأثير رؤى الخيال ، او استثارتها ، ثم تعمل هذه الرؤى
 بالتالى على استثارة الخيال وتوجيهه » - كازاميان : « ارتفاع درجة
 التعجب والدهشة » - واطس - دانتون : « اضافة الغرابة الى
 الجمال » - بيتر : « أسلوب شيطانى فى الكتابة » - كير : « عندما
 ترجح كفة الروح على القالب والشكل » جريرسون « بينما تمثل الفكرة
 فى المؤلفات الكلاسيكية مباشرة ، وياتباع الشكل بقدر الامكان ، تترك فى
 الرومانتيكية الفكرة لقدرة القارئ على التخمين . اذ انها تعتمد على الايحاء
 والرمز فحسب » - سانتسبرى .

لن يبدو أى تعريف من هذه التعاريف فى نظر كل من قرا

الرومانتيكيين كامل الاستيفاء . والبعض متعارض مع البعض الآخر (بيرز وسكوت وشلنج) . والبعض عدائي بصورة واضحة (برونثير ومور) ، وبعيد عن انصاف الرومانتيكية ، على نحو مماثل لتعريف الكلاسيكية بوصف أسوأ الاتجاهات التي ظهرت في أى عمل من أعمال الكلاسيكية الجديدة . وينطبق البعض على قلائل من الرومانتيكيين ، ولا ينطبق على الآخرين (هاينه وهوجو .. الخ) وركز البعض على فكر المؤلف وشعوره (فيلبس وهيرفورد ، وكازاميان) ، كما ركز البعض الآخر على طريقة التعبير (سانتسبرى) . نعم لم ينجح أى تعريف من هذه التعاريف في وضع صيغة لا تصلح للتطبيق على المؤلفات الكلاسيكية ، وتصلح صلاحية كاملة للانطباق على كل الرومانتيكيين .

ومن المستطاع ادراك حالة فوضى مماثلة فيما حدث من محاولات لارجاع الرومانتيكية الى اصل واحد أساسى ، على سبيل المثال :

جوزيف وارتون عند (جوس) وروسو عند (لاسير وبابيت الخ) - بعد الزعم (خطأ) انه قد دافع عن صورة متطرفة من الطبيعية والبدائية والديموقراطية . (كانط وسانتيانا وبرتراند رسل وآل) - بسبب مثاليته الترانسندتالية . الآتسة دى سودبريه (كير) - بسبب رومانسياتها البطولية . سير فيليب سدننى (كير) - بسبب رواية أركاديا ليكون (بابيت) - بسبب اتجاهه العملى المتعارض مع أرسطو ، القديس بولس (جريرسون) - لاقحامه الغيبيات المسيحية فى الحضارة اليونانية . المسيح (هاينه) : فى قوله « ان الرومانتيكية زهرة من المشاعر التى نبتت من دماء المسيح » فيكتور هوجو (أولوين كامبل .. الخ) . أفلاطون (جريرسون) هوميروس (ويبل) بسبب الأوديسا . الحية فى جنة عدن (ويبل) ، لأنها أول من أغرت على التمرد على القانون والنظام .

غنى عن البيان ، بعد احتمال رد هذه الحركة بعينها الى مثل هذه الشخصيات البعيدة الارتباط ان يتعرض المرء عند البحث عن اصل واحد ينطوى تحت قاعدة معينة الى مجابهة طريق مسدود .

وقام المناطقة الخاملون بتفتيت الرومانتيكية الى شذرات ، لا ارتباط فيها بين أى شذرة والشذرات الأخرى . وهم يعتقدون أنهم عندما فعلوا ذلك قد أثبتوا خلو الكلمة من أى معنى ... ان كل ما أثبتوه

بالفعل هو تعدد أنواع الرومانتيكية وتعريفاتها .. ولكنهم لم يثبتوا وجود وحدة أساسية بين هذه الأنواع على الإطلاق . هناك معان هامة أخرى نابضة بالحياة ، كمعنى الديموقراطية والمسيحية ، تتميز بشمولها وتعقدها ، بحيث يتعذر اجمالها بصورة مقنعة في تعاريف القواميس وما عرف عنها من شدة بساطة وإيجاز . وبالرغم من ذلك ، فإن هذه المعاني تناظر حقائق يمكن الافاضة عنها في الكلام . وأحس منذ أمد طويل ، بما في الرومانتيكية من وحدة ، وسط تنوعها ، قراء من أرباب الحساسية الأدبية والخيالية ... اذ لا بد أن يكون ... أولئك الذين درسوا رواد الرومانتيكية قد لاحظوا وجود الكثير من التشابه بين نظراتهم رغم الخلافات السطحية ، وكذلك وجود توافق ضرورى في اتجاههم نحو الله والانسان والطبيعة ، وفي مبادئهم الخاصة بالفن والأدب .

وأفضل موضع نستطيع ان نكتشف فيه الخصائص الأساسية لأى حركة أدبية هو تطورها التاريخي ، وكذلك في القوى المعادية التى تنهض لمهاجمتها . وتعرضت سيادة الرومانتيكية للهجوم في منتصف القرن التاسع عشر ، وثار الشك حول مسلماتها الباقية ، فتشكك ماتيو ارنولد على سبيل المثال من حين لآخر في الايمان الرومانتيكى بالطبيعة وكتب يقول :

الطبيعة قاسية ، والانسان مريض بالدم

محال ان تدوم صداقة بين الطبيعة والانسان .

ولكن ، وكما سنرى ، لم ينبعث العداء الأساسى الذى صادفته الرومانتيكية من أى صورة من المشاعر او الذوق او الفكر يمكن ان تسمى تسمية منصفة بالكلاسيكية . لهذا السبب - وغيره من الأسباب - يبدو من المشكوك فيه وجود أى اختلاف أساسى (مهما وجدت اختلافات ذات أهمية متفاوتة) بين روح الأدب الكلاسيكى العظيم ، والأدب الرومانتيكى العظيم . وكما لا توجد صلة تعارض بين المسيحية ووثنية أفلاطون وأرسطو ، بقدر ما هى صلة تكامل ، كذلك ثمة رابطة تربط بين شكسبير وميلتون والرومانتيكيين ، وبين هوميروس وبيندار واسخيلوس وفرجيل ، وربما اتفق على هذا الراى المفرمون باليونانيات ككولريدج وشيللى ودى كوينسى .

كان الرومانتيكيون يعون بشدة الاختلاف بين عالمين : العالم

الأول هو عالم مثالي من الحقيقة والخير والجمال ، وهو عالم أبدي لا متناهي وحقيقى بصورة مطلقة . أما الآخر فعالم الظاهر الفعلى الذى يبدو العالم الوحيد فى نظر البداهة ، ويبدو فى نظر المثالى ، مليئاً بكل وضوح بالزيف والجهل والشر والقبح والتعاسة التى تدعوه الى التقزز أو الغضب . وعبر بالمعيتة عن حالة العقل الرومانتيكى هذه ، بايرون ، كما مر بها كل الرومانتيكيين من حين لآخر . ومع هذا ، فقد انتهت عند أغلبهم بالإيمان بأن العالم المثالى والعالم الفعلى ليسا منفصلين ، كما تزعم البداهة ، أو أى نوع من المثالية ، المجردة أو الهروبية . فالإنسان مزود بعقل سام يدعى بالخيال ، يمكنه من ادراك عدم ابتعاد الخير والحق والجمال فى عالم لا يستطيع بلوغه فى هذه الحياة ، ولكن هذه المعانى تشترك فى نسيج واحد مع وجوده الإنسانى وبيئته الأرضية . واسمى مهمة للأدب والفن هو تصوير الإنسان وعالمه على هذا النحو ، بصورة تساعد على الكشف بأعلى قدر من الجمال عن وجود اللامتناهى فى المتناهى ، والمثالى فى الفعلى . ومن ثم ، وعلى الرغم من أن أى تقبل مهذب للأشياء كما هى من دلائل الغفلة ، فإن علينا أن نتغلب على اليأس ، وإذا أمكننا النظر بتعاطف الى جوانب معينة من الطبيعة ، وخصائص معينة من الإنسان ، فإننا سنهتدى الى الحكمة والقوة . وباختصار ، فإن أغلب الرومانتيكيين بعد أن تعرضوا لعضات اليأس ، اكتشفوا امكان بلوغ السعادة فى موضع ما . فاكشفوها وردزورث فى الطبيعة وسمو اخلاق بساطة الحياة ، ولامب فى التنوع الممتع للشخصيات الانسانية ، ووداعة العيش فى المدينة ، واكتشفها سكوت ولاندور فى العصور التاريخية والأنواع التقليدية من الشخصية ، وكولريديج فى الكشف عن الأبدى فى الأدب ، وكتس فى الحب الشامل كما يظهر فى الطبيعة والصداقة والفن ، وكارلايل فى ابداع المثل الأعلى الذى يؤمن به الفرد من أجل الآخرين ، وشيللى فى تأمل المستقبل المجيد للانسانية . ومع ما بين هذه السبل فى البحث عن السعادة من اختلاف (فتنوعها الذى لا نهاية له هو الذى يحول دون الوصول الى أى تعريف) إلا أنها تعتمد جميعاً على الاعتقاد بأن عالمنا غنى فى بركاته المثالية ، ومن ثم فإنه لن يبخل بايواء أفضل جانب من طبيعة الإنسان .

والتعارض والاختلاف الحق قائم من جهة بين الرومانتيكية ، ومن جهة أخرى بين المادية والعلوم الآلية والدينوية و « البداهة » فى أحط

معانيها . وزعم أشد الكتاب عداوة للرومانتيكيين ، بما في ذلك أنصار النزعة الانسانية ، والنقاد الجدد ، بأن العلم الحديث قد أثبت عقلانيا استحالة اتباع المعتقدات الرومانتيكية في الطبيعة والانسان . اذ قال بول المار مور : « الرومانتيكية وهم تصور اللامتناهى في تيار الطبيعة ذاتها ، بدلا من تصوره بمنأى عن هذا التيار » . وكان سر زعمه هو وغيره من المعارضين للرومانتيكية ، دون أدنى مناقشة ، بأن هذا « وهم » ، هو افتراضهم اخفاق العلم في الاهتداء الى علامة دالة على وجود غاية روحية أو مثالية في تيار الظواهر الطبيعية . وفي النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بدا هذا الافتراض في نظر العقلانيين وكأنه حقيقة محتومة .

وانبعثت اول بادرة جادة هددت بقاء المعتقدات الرومانتيكية الأساسية من تفسيرات كتاب داروين : « أصل الأنواع - ١٨٥٩ » ، وقام أنصار نظريته في التطور بإساءة عرضها ، كما أساء خصومهم فهمها . وزعم أنها تثبت عدم كشف ما يدور في الطبيعة عن أى دلائل للغائية . فكل ما يحدث خاضع للصدفة ، ولا وجود لأى اتجاه توجيهى ، ولا تدبر ولا حكمة . . . أو أى شئ يشبه السلطة الاخلاقية ، أو أى اتجاه يسوق الى الفضيلة . والفكرة الشائعة - وان كانت لم تعتمد على أى أساس - عن دحض داروين لكل دليل عن وجود خطة لهذا العالم وراء هذا الشك الحديث الذى نما في الحاضر وتحول الى اقتناع مثير للأسف بخلو الحياة الانسانية خلوا تاما من أى معنى . وركز أتباع داروين على كل شئ يظهر الطبيعة بمظهر المتلاف ، ويكشف عن وحشيتها وقسوتها . ويقول هكسلى بطلهم المغوار : « عالم الحيوان يكاد يتماثل في مستواه مع عرض للمصارعين » . وأولئك الذين استطاعوا العيش بعد الصراع الوحشى من أجل البقاء هم الأنسب فقط ، بمعنى أنهم أكثرهم أنانية واعتدادا وشراسة ، وأقواهم بنية وأنبيهم عقلا .

وجمع فلاسفة هذه المدرسة مادة تكاثرت لديهم ، بدت لهم قدرة على اثبات أن العالم لا يزيد عن كتل بلا لون ولا صوت ولا عطر ، وبأنه بلا جمال ، ويدور بلا غاية خلال الفضاء والزمان اللامتناهيين ، وفقا لقواعد آلية لا تبالى بما يتمناه الانسان أو يتطلع اليه . قال برتراند رسل في وقت قريب يرجع الى سنة ١٩٢٥ : « الانسان حصيلة علل لا علم سابق لها بالنهاية التى تسعى لتحقيقها . وما اصله

وطريقة نموه ، وآماله ومخاوفه وحبه ومعتقداته الا نتيجة للقاء عرضي بين الذرات » . فالانسان اذن مجرد نتاج مادي ، وعلم النفس برمته فرع من علم وظائف الأعضاء ، ولا ارادة حرة عند الانسان . فهو سجين محكوم عليه بالسجن مدى الحياة في زنزانة مريعة . وما فنه وأدبه ودينه بأكثر من مخدرات لذيدة تيسر له الهروب من الحقائق الوحشية الى احلام زائفة . وهو لا يعرف الحقيقة الا عندما يدرس التاريخ الطبيعي والانساني ، باتباع طرق علمية صارمة ، أى قائمة على فروض آلية حتمية . والوحيد القادر على المعرفة الحققة هو العالم الفيزيائي ، ومقلدوه في العلوم الانسانية . والرومانتيكيون حاملون ، وجمال الطبيعة وهم ، وقيمتها الاخلاقية معدومة . في مثل هذا العالم الحديث ، أصبح الرومانتيكى اشبه بعاشق كيتس :

شجاع يائس

يتسكع وحيدا في فتور

حيث ذبلت الحلفاء في البحيرة

ولا طائر يفرد .

واعقب انتصار هذه الفلسفة المادية ، في عالم الحياة العملية حربين عالميتين مدمرتين ، وسيطر في عالم الخيال الأدب المتشائم والفن المحموم والموسيقى النشاز . والظاهر كأن الانسان بعد أن اطمأن الى أن عالمه جحيم وفوضى قد حاول جعل عالمه الصغير اقرب بقدر الامكان من شكل جهنم ، فأخلاه من كل روح انسانية . وحقق ذلك بقدر ما سمحت له قدراته المحدودة من أعمال شيطانية .

خلال عشرينات هذا القرن ، بل لعله قبل ذلك ، اجتذبت ظواهر كثيرة في الفيزياء وعلوم الحيوان والأحياء والنفس من انتباه الباحثين بأنه لم يكن يكفي تفسيرها باتباع الفروض المادية . ودعا تقدم المعرفة بالضرورة الى اجراء مراجعة جذرية لفلسفة الطبيعة . واختفى عند وايتهد وسير أرثر دنجتون وهالدين وجون أومان وجان كرستيان سمطس وآخرين ذلك الازدراء الموجه ضد الأفكار الرومانتيكية الخاصة بالطبيعة والانسان ، الذي ساد جيلين من الزمان . وبعد ظهور اينشتاين ورازرفورد وهايزنبرج ، استبعدت الفكرة القائلة بقدرة العلم (وحده)

على رد كل طبيعة الى شيء معروف بصفة قاطعة ، بحيث يستطاع التنبؤ بأحداثها كلها . واعترفت المدرسة الجديدة بوجود حدود لما يستطاع التحقق منه باتباع منهج العلم . وبذلك استعادت مكانتها السامية السالفة تلك المجالات الأخرى من التجربة الانسانية وطرائق البحث الأخرى التى آمن بها الرومانتيكيون . ولم يعد من المستطاع مرة أخرى الدفاع عن القول بأن العلوم وحدها هى التى تحقق الصحة الحقة ، وان الانسانيات والفن والأدب لا تعطى أكثر من حقائق ناقصة ، أو مجرد أحلام . فليست الثقافة الانسانية بأقل أهمية من المعرفة العلمية فى هداية البشر ، وهو المعنى الذى أصر الرومانتيكيون على ترديده .

عندما أعاد علم هذه الأيام مراجعة تطور الطبيعة والانسان ، ظهرت حقائق أغفلها أتباع داروين الزائفون ، وبذلك بدت أحداث النظرية الداروينية فى صورة أقل ثورية . نعم لقد لعب الصراع والألم والموت دورهم البشع ، ولكنه لم يكن الدور الأساسى ، كما اعتقد فيما سبق . فلا وجود فى الطبيعة لأى قسوة أو عدم اكتراث اخلاقى لا يستطاع مصادفته عند الانسان ، وان كانت امكانات المنجزات الاخلاقية العليا ميسورة فى حالة الانسان . والمظاهر الوفيرة للتعاون المتبادل أو التكافل بين عالم الزهور وعالم « الفونا » ذات مغزى . فهى من دلائل وجود نظام رحيب معتمد على تبادل الصلة وخيره . فمن ناحية البقاء ، لم يكن الأقدار على النجاح عادة الذئاب الضارية والهمج ، والسلب والنهب فحسب ، ولكنه بالأحرى كان من نصيب القادر على التكيف والاستجابة والتعاون ، وأولئك الذين ارتقوا بخيالهم وذكائهم بالقدر الكافى الذى يساعدهم على التعلم من التجربة .

لم يكن بزوغ ظواهر حية جديدة فى التطور (أو ما ندعوه بالتقدم) من نتائج الصراع الهمجى وحده . فالصراع يهذب بعض الخصائص التى تدعو الحاجة اليها ، ولكنه لا يخلق الأصالة الخلاقة . والقول بوجود « صراع خلاق » - على غرار الفاشيين والشيوعيين - سواء فى المستوى المادى أو النفسى ، يعنى التكلم بجهالة عن تاريخ التطور ، لبزوغ ظواهر حياة جديدة من نتائج الحرية : حرية الارتقاء الى صور أكمل وأعقد .

ومن غير المستطاع القول بأن الظواهر التى لام يفسرها

الداروينيون الزائفون على الإطلاق ، ولا ارجعوها للصدفة وحدها -
ظواهر مثل تكوين العين أو الحركة الآلية المعقدة للطيران ، أو التكافل
أو التعاون بين النباتات والحيوانات - قد تقدمت خطوة بخطوة بمحض
الصدفة . لقد تطلب ظهورها حدوث تحويرات في عدة عوامل متبادلة
الأثر في نفس الوقت . وأدرك العلم الحديث والفلسفة الحديثة وجود
أساس أو مخطط كلي - كما دعاه سمطس - وراء هذا السيل من
أحداث الطبيعة ، أو وجود سورة حيوية أو تطور خلاق ، على حد
قول برجسون . وكشفت سيكلوجية الجشطالت (أو الصيغ الكلية)
عند قولها « بأن المدركات في جملتها شيء أكثر من مجرد مكونات
مرصوصة » عن اتجاه فكري مماثل ، كما كشفت عن نفورها من النظرية
الآلية أو من القول بأن العالم مجرد شذرات متناثرة ، وبذلك جددت
أسس الفلسفة الرومانتيكية .

نبهت مادية القرن التاسع عشر انتباه الانسان الى انحطاط
أصله ، أما علم القرن التاسع عشر وفلسفته ، فقد أشار الى التقدم
الذي أحرزته جميع الكائنات الحية . اذ ركزا على ما حدث من تدرج
صاعد في تطور الكائنات - من أدنى صورها المتمثلة في الانتقال من
الانعكاسات الأولية الى الفرائز المتقدمة الأكثر ادهاشا ، ثم التحقق
التدريجى للذكاء ، وبصيرة الخيال . ففي أدنى مراحل الحياة ، كانت
هناك علاقة هزيلة بين الكائنات تلاها تطور تقدمي للحياة الجنسية
والاجتماعية ، نقلها من حالة مجتمعات معتمدة على الفرائز ، الى المراحل
العليا ، حيث يؤلف الأفراد المكمثلون النمو ، بوعى وباختيارهم ، بعد
ازدياد حساسيتهم ، وبعد تقدمهم بفضل المعاناة بشائر جماعات
اجتماعية متعاطفة تتسع روابطها بتقدم الزمان ، وتمثل اكتمال تطور
الانسان في الحرية والمنطق والخيال والحب . وبدأت كل هذه المظاهر
في بدايتها متقطعة غير كاملة ، وان كانت رغم ذلك قد استطاعت أن
تتعثر وتلمس طريقها حتى بلغت الكمال . وظهرت المرة تلو الأخرى
القدرة على التحسن والرغبة في الطموح ، وكشف التطور دائما عن
وجود حافز للخلق المثمر لشخصيات أكثر حرية واسمى تمتعا بالفردية .
بينها ترابط اختياري ، في مجتمعات تهدف الى حماية تقدم هؤلاء
الأفراد الأحرار ورعايتهم ، وكثيرا ما تعرض التقدم للعوق بتأثير
اضطرابات الطبيعة ، أو حماقات الانسان ، وجرائمه . وان كان من
الواضح ان التطور عملية يستطيع الانسان توجيهها بوصفه رائدا له ،
كما يستطيع زيادة سرعته نحو مراحل أسسمى من الخير الفردى .

والاجتماعى . لم يعد ما يذكره العلم الحديث عن التطور خاضعا - كما كان فى القرن التاسع عشر - للتعصب لفكرة انحدار الانسان من القرد . فهو فى اقل تقدير ، يوجه اهتماما مماثلا لامكان ارتقاء الانسان بين الفينة والأخرى الى مراتب العبقرية والبطولة والقداسة .

وكما قال ماكنيل فى كتابه عن الموقف الانسانى (*) وهو كتاب بليغ دال على العلم ، أهمله دارسو الرومانتيكية بغير وجه حق :

« جاءت بنا الطبيعة للوجود اعتمادا على وسائلها ، ورفعنا فوق عالم الكائنات العضوية ، ومنحتنا الصدارة فى العالم العضوى . نعم لقد رفعنا بوسائلها الى آفاق فكرية يمكن ان تدرك منها على اقل تقدير الآفاق الأخرى ... والشئ المذهل عند الانسان ، وغير المفهوم الا بقدر ضئيل ، هو امتداد رؤياه ، وتفرد بهشق الأفكار والمثل البعيدة عن بيئته المادية ، أو نشاطه الحيوانى ، البعيدة عن احياء هذه البيئة . وان كان هذا هو السبب فى تعلقه بها ، واستعداداته لتحمل كل مشقة وحرمان ، والتضحية بملذاته والاستخفاف بأحزانه وشعوره بخيبة الأمل . اذ أنه يجعل قيمتها أسمى من حياته ويظل مخلصا لها حتى الممات ، رائده الإيمان العميق بأنه لو لم يوجد شئ يستحق الموت فى سبيله ، فلن يكون هناك شئ يستحق الحياة من أجله » (١) .

هذه كلمات أديب وفيلسوف ، وان كان الاعتقاد بأن الطبيعة قد اهتمت من خلال الانسان الى الوعى بإمكاناتها وحريتها قد شارك فيه جوليان هكسلى مع ما عرف عن عقليته من شدة تمسك بالعلم . اذ كتب يقول :

« عماد التاريخ الحديث الأمل . اذ كان التطور البيولوجى بطيئا متلافا الى درجة فظيعة فساق الحياة الى العديد من الطرق المسدودة . ولكنه رغم ذلك قد حقق التقدم ... واستطاع تطور المخ الانسانى أن يغير أبعاد التقدم فى وثبة واحدة . وأصبح بالامكان الآن

(*) The Human Situation.

The Human Situation

(١) ص ٤٣١ ، ٢٠٧ ، ١٩٠ ، ١٩١ من

تأليف ماكنيل ديكسون .

نقل الخبرة من جيل لآخر ... واستطاع التطور أن يصبح واعيا عند الانسان .

لا يمثل ماضى تاريخ الانسان اكثر من حقبة صغيرة من الزمان الذى سبق الانسان ... ولا اختلاف بين ارتداداته وبين تعثرات طفل يتعلم المشى ، فكلاهما امر طبيعى . وامكانات التقدم التى تتكشف بمجرد تفتح عينيه لمجال التطور غير محدودة ... واخيرا توفرت لنا نظرية متفائلة عن العالم وحياتنا فيه بدلا من النظرة المتشائمة ... ولعل تسميتنا لها بالنظرة الارتقائية افضل من تسميتها بالمتفائلة ، فهى فى اقل تقدير تدعو الى الأمل ، وملهمة من الناحية العملية « (١) .

هذا هو اتجاه العلم اليوم ... ويكاد يكون عكسا كاملا لاتجاه القرن التاسع عشر ، كما أنه هدم الأساس العلمى المزعوم لتلك الفلسفة المادية التى جعلت الرومانتيكية تبدو لفترة كعقيدة بعيدة عن العقل .

الرومانتيكية عقيدة او مجموعة من العقائد التى يعبر عنها بوساطة فن رمزى عاطفى كالادب على سبيل المثال . وتعتمد حقائقها فى الاكتشاف على الخيال ، لأنها تجتذبه بوجه خاص . ولا تعرف حقائق الرومانتيكية « الاثبات » او « عدم الاثبات » بأسلوب العلم . ومن المستطاع القول بأن من آثار ثورة الفكر العلمى فى العصر الحالى جعل الرومانتيكية عقيدة فكرية جديدة بالاحترام ، بعد أن كانت قد توقفت عن الاتصاف بذلك لفترة ما . ولقد حرص كولريديج على القول بعدم تعارض الخيال الحق مع العقل ، رغم كونه اشبه بمعبر مستقل موصل للحقائق العليا . واعتقد الرومانتيكيون فى امكان الاعتماد على الأشياء « التى لا ترى كينيات ودلائل » . ولا ينكر العلماء المحدثون دور الكشف الذى قد تحققه مثل هذه الرؤى . يقول البرت أينشتين :

« أجمل ما نصادفه هو ما أحاطه الخفاء . فهو مصدر كل فن وعلم حق . ولا اختلاف بين من تبدو له الشاعر شيئا غريبا ، والذى لم يعد قادرا على التوقف والشعور بالدهشة والتهيب ، وبين أى ميت . أن عينيه مغمضتان . ولقد أسفر التبصر فى أسرار الحياة ،

(١) مجموعة I believe جمع فايدان . ص ١٢٢ .

حتى في حالات اقترانه بالخوف عن ظهور الدين . ومن المشاعر التي يتركز عليها تديننا الأصيل معرفة أن ما يبدو لنا غير قابل للنفاذ في أعماقه موجود بالفعل ، وانه سيكشف عن نفسه في صورة اسمى حكمة وجمال اشد تألقا ، لأن ملكاتنا الخاملة لا تستطيع أن تدركه الا في ابعاد اشكاله أولية ... يكفي أن أتأمل سر الحياة الواعية التي تعمل على تخليد نفسها مدى الدهر ، وتأمل التكوين العجيب للكون ، الذي لا نستطيع ادراكه الا في صورة باهتة وان أحاول بتواضع فهم ولو نزر يسير من الذكاء الذي يتكشف في الطبيعة » .

وهكذا يتابع العالم والرومانتيكي طريقهما المختلف ، بنفس الروح، تجاه نفس الهدف .

هوكس فير تشايلد

تعريف الرومانتيكية

يتفق أغلبنا على أن القول باكتشاف حقيقة الكون ، إنما يعنى بوجه عام تفسير العالم بطريقة تنواء مع الفرائز البشرية والمشاعر والرغبات الشخصية . وعند تفسير الكون على هذا النحو ، بطريقة مسابرة للأمانى ، يعمل الإنسان حسابا لعاملين : لما يعرف ، وما لا يعرف . والعامل الأول مازال ضئيلا للغاية بالنسبة للثانى ، ولا بد أن يكون قد بدا أكثر ضالة من ذلك فى المراحل الأولية من الوجود .

على أن الصور التى أودعتها حواس أسلافنا القدامى فى عقولهم ، قد قامت بحيل عجيبة . إذ انقطعت فى الأحلام وأحلام اليقظة عن سياقها الأصيل ، وألفت صورا بدت مستحدثة وغريبة أشد الغرابة ، واتصفت بعض هذه الصور بآثارها للرعب ، وأن كان البعض الآخر قد تميز بلطفه وتفوقه على أى شئ مستمد مباشرة من تجربة الحس . وبدأ الإنسان يلعب لعبا خلاقا بهذه التكوينات العشوائية من الصور ، على غرار الطفل عندما يلهو بمكعباته . . فسمح لها بالتحرك فى نطاق حدود معينة ، كما أمكن استعمال الإيحاءات التى أوعزت بها فى بناء تكوينات خيالية من ابتداعه . وتجاوب الإنسان بمشاعره مع هذه

الصور الذهنية . وبمرور الزمن ، استخلص منها بعض استنتاجات ، وهكذا احتلت عقله تصورات غامضة تمثل مخاوف أعمق ، ومشاعر حب اسمى ، مما يمكن الاهتداء اليه في العالم المعروف .

كان تناول الانسان تناولا خلاقا للصور الأولى التي راودته ، لا شعوريا ، الى حد كبير . فلم يكن الانسان على أقل تقدير ، على دراية حقيقية بما يفعله . ولو انه عرف من البداية ، انه هو بالذات الذى صنع هذه المعانى ، من شذرات قليلة مما هو معروف ، لتغير تاريخه ، عما أصبح عليه . ولكنه لم يعرف الا أن عقله مشحون بأشياء أفضل مما يستطيع ادراكه في العالم المحيط به . ولما لم تجيء هذه الأشياء من « المعروف » ، فلا بد إذن أن تكون قد جاءت من المجهول . واذا كان المجهول هو مصدر هذه المعانى المؤثرة ، فلا بد أن يكون هذا المجهول ، على وجه ما ، اقيم واسمى من المعروف . وهكذا تحول المجهول الى ما فوق الطبيعة ، والى غاية يتردد فيها صدى الله عندما ينادى الانسان اسم « الدكتور وود » ، على سبيل المثال . وفي تفسير الحياة الخاضعة للأمانى ، أصبح المجهول خيرا من المعروف . فهو بخلاف المعروف ، لا ييوح للانسان اطلاقا بما يكره سماعه ، كما انه لا يوحى له بأن العالم لا يعمل لخيره . واقصر طريق للوصول الى أى نتيجة مستحبة ليس بالبحث عنها في المعروف ، بل بوضعها في المجهول ثم استرجاعها منه ثانية .

ومنذ ذلك الحين ، شعر الانسان بالهيبة عند النظر الى المجهول ، وأشعرته أسرارته بمتعة واثارة . ولا يقتصر الانسان على ملء المجهول بالمخاوف التى يخشاها ، ولكنه يضيف عليه الجمال والمحبة والرعاية الاخلاقية التى يتلفه اليها . وانعكست هذه المجردات على المجهول ، فى شكل صور مشخصة بوجه خاص ... اذ حاول الانسان طويلا أن يضيف على المجهول شيئا من الرسوخ والصلابة التى يتميز بها المعروف . نعم لم يملأ الانسان المجهول بأوهامه فحسب ، بل جعل هذه الأوهام أيضا تبدو مشخصة ذات طابع مميز بقدر المستطاع .

.... أما ما يقابل هذا الاتجاه فهو صبغ الواقع بالصبغة المثالية ، ومن هنا تغلغلت فى « المعروف » مؤثرات افترض انبعاثها من المجهول . ومضى رده من الزمن استعملت فيه هذه المتساميات عن الواقع ، بعد تغلغلها فى هذا الواقع فى محاولات أكثر وعيا لتفسير

الحياة تفسيراً متجاوباً مع العاطفة والأمانى . وساعد ذلك على التلطيف من صلابة مقاومة « المعروف بتطعيمه بسر المجهول وسحره وتمكين الإنسان من تصور الربيع كشئ أكثر مما هو » .

اجسر على القول بأن النظرة الموهومة للحياة التي تمخضت عن تداخل المعروف والمجهول ، أو الطبيعي وما فوق الطبيعي ، هي دعامة العنصر الرومانتيكى فى الفكر الانسانى . وتكاد هذه الظاهرة ، كما فسرت حتى الآن ، ان تكون عالمية ، بحيث يصح اعتبارها نزعة من نزعات الفكر . اذ لا يخلو منها اى كائن انسانى ، وان توافرت عند البعض بقدر اقل من توافرها عند الآخرين . ولقد قامت منذ فجر العقل بدور هام فى الفنون الجميلة والدين والميتافزيقا ، وفى التلمعات الاولى للعلم ، على اقل تقدير . واستحدث الانسان شيئاً فشيئاً معايير نقدية ومذاهب لاهوتية وفلسفية ومناهج فى البحث العلمى ، استطاعت بفضل تفرقتها الراسخة بين الطبيعى والمتسامى عن الطبيعى ، ايقاف العنصر الرومانتيكى عند حده . ومع هذا فالدافع باق . فهو أعرق وأعمق من العقل او الخيال العقلانى ، كما انه عزيز على قلب الانسان . ولو اردنا اختراع كلمة فلنسم هذه السمة الرومانتيكية الفريزية للعقل « بالاستعداد الرومانتيكى »(*) .

فى اى الاحوال يتحول الاستعداد الرومانتيكى الى رومانتيكية ؟ . تتطلب الرومانتيكية بيئة فكرية يستطيع فيها الاستمتاع بالوهم الرومانتيكى بغير دراية معوقة بأنه وهمى . وفى الحالات التى تتطلب فيها المحافظة على الوهم محاولة واعية تظهر فيها ملامح من المراوغة والدفاع والتحدى ، هنا يتحول الاستعداد الرومانتيكى الى رومانتيكية . ويسلم اى مخلص ، عندما يتأمل ما حوله هذه الأيام ، بأن ما يعترض سبيل رغبته فى الوهم الرومانتيكى هو العوائق الجادة التى يمكن اجمالها فى كلمة « العلم » . ولا اعنى بذلك ان اى كشف علمى معين قد جعل من المستحيل ابقاء اى اعتقاد معين . ان ما اعنيه هو القول بأن ما يعوق الرغبة الاولى فى احداث تمازج بين الطبيعى وما فوق الطبيعى هو دراسة الكون كعالم تسوده القواعد الطبيعية البحتة ودراسة الانسان ككائن يتبع هذا الكون تبعية كاملة ، ودراسة العمليات السيكلوجية التى ساقط الانسان الى تخيل وجود عالم من الوجود

(*) Romanticity

مختلف واسمى . وما يمزق الانسان الحديث هو الصراع بين الرغبة في المعرفة ، ورغبة الاستفراق في الحلم . فلقد حققت له الرغبة الاولى الراحة والكفاءة ومنحته بعض السيطرة على قوى الطبيعة ، وحررت عقله من الكثير من الخزعبلات المعذبة ، وان كانت قد فرضت عليه شيئا فشيئا نظرة للحياة قيدت استمتاعه بالاستعداد الرومانتيكى .

كم نحن نتقبل في سرعة الثمار العملية للعلم ، وكم نتصف بالبطء عند تقبلنا لمتضمناته الفلسفية . وكم نتحمس في القرن العشرين رغم روحه العقلانية للاندفاع من أى ثغرة من ثغرات الجهل التى تساعدنا على التحايل على العقل .

ومع هذا فرغم قلة معرفة الانسان بطبيعة الأشياء ، الا ان هذه المعرفة قد بدأت منذ وقت بعيد ... قبل هذا القرن . ونحن لم نواجه هذا الموقف على حين غرة ، اذ تعرض التعطش للوهم الرومانتيكى لتهديد متزايد من اثر كل تقدم أحرزناه في فهمنا للطبيعة . ولكن الرسم البيانى للمعرفة يبدو في صورة تموجات أكثر مما يبدو في صورة خط صاعد مستقيم ، فمن هنا يتبين وجود ارتباط بين شدة وضعف رعاية الاتجاه الرومانتيكى وحمايته ، وبين قوة الواقع ، كما واجهته العهود المختلفة . وبغير محاولة للقيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتتبع التاريخ الكامل للموضوع ، ربما أمكننا الاهتداء في غسق عصر النهضة الى المصادر المباشرة لما سماه ماتيو أرنولد « هذا المرض الغريب للحياة الحديثة » . وأحسن « الاستعداد الرومانتيكى » الاليزابثى مع وثوقه بنفسه بالقلق في العالم كما صورته العلم الحديث . وافصح الشاعر سبنسر الطريق للشاعر « دون » ، كما أفسحت رواية « كما تشتهى » الطريق « لدقة بدقة » (وكلاهما لشكسبير) . وبرغم ما يبدو في تفسير القرن التاسع عشر لهاملت من تجاوز للاختلاف في الزمان في عدة نواح ، الا أن هناك نواحى مشتركة عديدة اشترك فيها العصر الاليزابثى مع الكثير من أوجاع العالم (*) البيرونية . وعندما أراد اولدس هكسلى اختيار شعار لعنوان الصفحة الأولى من أحد كتبه (**) ، أمكنه الاهتداء اليه في رواية « مصطفى » لفلك جريفيل :

(*) Weltschmerz

(**) Point counter point

يا لأحوال الانسانية المضجرة .

فهي تتبع في الأصل قانونا ، وتتقيد في سلوكها بآخر .

التفاهة في دمها ، وان كانت تحرمها .

وخلقت علية ، وتؤمر باكتساب الصحة .

ما الذى عنته الطبيعة يا ترى بهذه القواعد المشتتة .

بين العقل والمشاعر ، علة انقسام النفس ؟

وربما أمكن لهكسنى أيضا أن يهتدى اثناء تنقيبه الى البيتين
المتجهمين الآتين :

لو ان الطبيعة لا تشعر بمتعة اراقة الدماء ،

لخلقت طرقا اسهل للوصول الى الخير .

أو ربما فى وسعه الاستشهاد بكورس « الترتار » المعروف بدرجة
أقل :

ثمة خزعات بعيدة الانتشار ، تمثل امجد صور للضعف .

تنبع من اهواء الانسانية ومشاعرها القلقة العميقة .

يا الهى كنت أوثر أن اوضع فى صدفة

فاشعر بأن هذا الفضاء الذى لا ينتهى كله ملكى ، لولا

ما يثابنى من أحلام فظيعة .

على الرغم من أن القرن السابع عشر لم يكن على دراية بالنتائج
الحقيقية المتضمنة ، الا أنه قد لجأ الى طرق مختلفة للخلاص من هذه
الأحلام المفزعة بدت فى طيش أعمال ، (الزعيم الكالفنى الفرنسى)
جان كافالييه فى الولع « الميتافزيقى » وفى التمسك التطهيرى
بأصول الدين ، وبدت فى محاولة ملتون التوفيق بين حركة التطهير
وتقاليد النهضة العظيمة . وفى نفس الوقت ، حدث تقدم فى العلم .
وما أوفى القرن على نهايته حتى انخفض منسوب الروح الرومانتيكية ،
وشعر الناس بالعرفان للنفع العملى الذى حققه العلم ، ولطف من
خشونة متضمناته العامة استيعابه فى نسق من العقلانية المشبعة
بروح الهندسة . وربما جاز تفسير هذه العقلانية بأنها حل وسط بين

العلم والاتجاه المعارض للعلم . فرغم ما فيها من نظام منطقي آلى ،
الا أنها احتوت قدرا كبيرا من القبلية وافكار المنى ، كان فيه الكفاية
لحماية انصارها من اية حقائق غير مرغوبة . وحقق هذا المذهب
العقلاني قرابة الخمسين سنة السلام والهدوء والثقة فى التقدم المادى
والفكرى والثقة فى المدنية والبداهة والكلاسيكية المنتحلة . وجمع
« الاستعداد الرومانتيكى » ، وان كان قد تعرض للاثارة والقلق فى
أحلامه المنقطعة

كان من المقدر أن ينتهى الحل الوسط العقلانى بالاخفاق . فهو
وسط مصطنع فاتر بين طرفين شديدى الحيوية . وبتقدم القرن
الثامن عشر ، ازداد استقلال هذين القطبين ، وازداد ميلهما الى
التنافر . وتخلص العلم من قيود المدرسية ، واتخذ طابعه الحق .
اما « الاستعداد الرومانتيكى » ، بقلقه الغامض ، فقد زادت ملامحه
وضوحا بعد مواجهته لعدو محدد المعالم ، فوسع خطاه ، وقام بحماية
الرومانتيكية عن طريق الدفاع والهجوم .

فى الحديث عن القرن الثامن عشر ، سلمت بوجود عادة فى القرن
الثامن عشر لتشخيص النزعات فى مسميات مختلفة . ولم يحتو هذا
العصر بطبيعة الحال على محاربين ينتمون الى نزعات باسم العقلانية
الهندسية والتجريبية العلمية والرومانتيكية . فلقد احتوى على كائنات
بشرية لم يتجسم فى اى كائن منها اية نزعة واحدة . وليس من شك
فى أن فكر اى رومانتيكى فى ذلك العصر كان ملونا بلونى العقلانية
المجردة ، والتجريبية العلمية . ومع هذا ، وبحلول منتصف القرن ،
بدا حافز الوهم يتخذ مظهر القوة الفلسفية المعادية عن وعى للعلم
والعنصر العلمى فى العقلانية . ومنذ ذلك الحين حتى الآن ، انهمكت
الروح الرومانتيكية للانسان اما بصورة دالة على المراوغة ، او على
التحدى واما بطريقة يائسة حزينة او بصورة دالة على الايمان الظافر ،
فى محاولة للبحث عن شىء من التناظر بين الواقع والرغبة .

اسمحوا لى اذن أن اقترح التعريف الآتى : الرومانتيكية هى
محاولة فى مواجهة العوائق الواقعية المتزايدة ، للاحتفاظ - او تبرير -
تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة ، التى تجيء نتيجة لزوج
خيالى بين المألوف والغريب ، وبين المعروف وغير المعروف ، والواقعى
والمثالى ، والمتناهى واللامتناهى ، والمادى والروحى ، والطبيعى

وما فوق الطبيعي . ليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا في المعنى . فهي تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الدافع الرومانتيكى عن نفسه في الأمزجة المختلفة . والتركيز على الأطراف الأولى في هذه الازدواج قد يجيء بما يسمى العنصر « غير المتعالى » من الرومانتيكية . أما التركيز على الأطراف الثانية فيؤلف العنصر « المتعالى » منها .

من العبث أن نتوقع أن ينطبق هذا التعريف أو أى تعريف آخر على كل عمل مؤلف ما بين ١٧٣٠ و ١٨٣٠ . فمنذا الذى يستطيع أن يستحدث قاعدة تنطبق على الفترة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، قادرة على تغطية كل شخصياتها واتجاهاتها ؟ نعم لم يتأثر كل كاتب في العصر موضوع دراستنا تأثرا قويا بالحافز الرومانتيكى - تأمل كراب وجان أوستين على سبيل المثال . فهناك على الدوام شخصيات تبدو بعيدة نسبيا عن الرومانتيكية ، أما لأنها كانت على دراية بسيطة بما يتسامى على الطبيعة ، أو لأنها تميل بطبعها لاقامة حد بين ما يتجاوز الطبيعة ، والطبيعة . ولسنا في حاجة الى افتراض تأثر حتى الكتاب الرومانتيكيين بلا منازع تأثرا شديدا بالرغبة في الوهم في كل مرة وضعوا فيها أقلامهم على الورق ، أو انهم كانوا على الدوام يهاجمون عن وعى القوى التى حولت « الاستعداد الرومانتيكى » الى رومانتيكية . فالرومانتيكيون لا يثبتون على الروح الرومانتيكية كما لا يتبع العلماء دائما روح العلم . وينبغى أيضا الاعتراف بوجود مستويات مختلفة من العمق والشدة في الدافع الرومانتيكى ، الذى قد يرتفع الى حالة اشتهاى بليك الطيتانى لعقد زيجة بين المتناهى واللامتناهى ، أو ينخفض الى ميل وديع غريب - كالذى ظهر عند « تشارلز لامب » - لفرض السحر على ما هو مألوف . غير أنه بعد التسليم بكل هذه الاستثناءات والتحفظات ، سيتبين ان الرغبة في المحافظة على بعض جوانب من الوهم الرومانتيكى في مواجهة العوائق التى قدمتها العقلانية والتجريبية كانت سائدة للغاية ، بحيث بدت كعلامة مميزة لأدب ما بين ١٧٨٠ ، ١٨٣٠ .

ويسعى التعريف المقترح للفوص الى ما هو أعمق من التعاريف المختلفة التى اكدت جانبا واحدا من الرومانتيكية ، كالقول بأنها رجوع الى الطبيعة ، أو إعادة احياء الاهتمام بالماضى ، أو التحرر فى الأدب، أو الولع بالمجائب أو غلبة الخيال فى الأدب . وهكذا تطلب الأمر فى

سبيل البحث عن أصل قد ترتبط به كل هذه التعاريف ، الاعتماد عند التعريف على الدافع السيكلوجي ، بدلا من الاعتماد على التعبير الأدبي ، وان صح القول بأن شكل الأدب الرومانتيكي واسلوبه كانا أنسب نتاج للرومانتيكية ، كما عرفت هنا ، فالأدب الرومانتيكي هو نوع الأدب الذي يتوقع من شخص يحيا ويتطلع للحياة في ضوء الوهم الرومانتيكي .

يعتقد أحد الأصدقاء ان هذا التعريف متسع للغاية ، مما يحول دون نفعه ، لأنه جعل الرومانتيكية تغطي كل فن ودين ، وكل الانفعالات السامية . على أنه يتحتم علينا التفرقة بين محاولات تطويع المواد الفنية والسلوك الانساني لتحقيق مثل أعلى ، وذلك الخلط بين الحقيقة والحلم المعروف عن الرومانتيكية . وليس من شك في وجود عنصر رومانتيكي كبير يدخل في أصل النشاطات المثالية الخلاقة للعقل ، وان كان هذا الأصل بعد نهوض الحضارة العقلانية ، قد ترك جانبا بلا تردد ، رغم ما أثار من ألم . ولا جدال في وجود أشكال من التعبير الفني الآن لا تعتمد بأي حال على الخلط بين الطبيعي وما فوق الطبيعي ، كما لا يصح القول بأن أخط مثل للانسان الحديث هي التي تتضمن تفسيراً عقلانياً للتجربة الانسانية بدلا من تضمينها تفسيراً خرافيا متجها الى التسامي عن هذه التجربة . وما أقوله عن الدين أقل وثوقا من ذلك ، وربما فضلت قبول أحكام أرباب التجارب الدينية الأخصب من تجربتي . ويبدو لي أن أي دين جماهيري ينزع الى التطرف الرومانتيكي ، عندما لا يقتصر على ناحية الدعوة الاخلاقية . ومع هذا فما من شك في وجود فلسفات لا رومانتيكية للدين ، بل ومتعارضة مع الرومانتيكية . أما الى أي حد ترضى هذه النظرات اللاهوتية الرغبات البشرية الفطرية فمسألة يتحتم ترك الاجابة عنها للآخرين .

مهما بدا في هذا التعريف من اتساع ، فإنه يعد أكثر تخصصا من تلك التعاريف التي حاول الجمع بينها . فهو يشير الى سبب رجوع الرومانتيكيين الى الطبيعة ، وحالهم عندما يفعلون ذلك ، وسبب احياهم لأدب القرون الوسطى ، وازافة الغرابة الى الجمال . ولن استطاع أبدا تعريف الرومانتيكية بطريقة ترضى الجميع . ومع هذا فبالنسبة لما عنيته به ، قد استطاع هذا الشرح الاحاطة بكل النزعات التي استطاع اعتبارها رومانتيكية ، وان كان لم يكلب التنوع الذي تكشف به الروح الرومانتيكية عن نفسها في الأدب ... على هذا

إذا أمكنك الشعور بوجود رومانتيكية واحدة كامنة وراء هذه الرومانتيكيات رغم تنوعها ، فأننى سأشعر بأننى وفقت فيما قمت به ، أما إذا لم تشعر بذلك ، فلا بد إذن من أن نتفق على ألا نتفق .

ينبغى أن يطمئن أولئك الذين يرضون عن هذا التعريف للرومانتيكية ، وأن كانوا لا يرضون عن النظرية المتحاملة نوعا ، واثنى اعتمد عليها عند صياغته ، إلى إمكان التوفيق بين نفس التعريف وبين تحاملات مختلفة . فمن المستطاع الشعور بوجود اعتماد حياة أى إنسان سليم العقل من أهل العالم الحديث على قبول النزعة (الطبيعية) المطلقة البحتة ، وأنه بمجرد أن بدأت النزعة (الطبيعية) الخالصة تحدد معالمها استولت عليها الرومانتيكية ، وحولتها إلى شيء بعيد النقاء ، بحيث تعذر تنقيتها منذ ذلك الحين حتى الآن . على أنه من المستطاع بالمثل الشعور بأن النزعة الطبيعية لعنة تم انقاذ البشرية منها بفضل الرومانتيكية بعد أن ارتفعت بها ، وأحدثت تألفا بينها وبين المثل الروحية . ولا وجود لإجابة صحيحة سهلة عن هذه المسألة تستطيعون تدوينها في مذكراتكم .

ثمة سؤال واحد أؤكد انكم ستوجهونه إلى ، وربما أمكن الإجابة عنه على الفور . ألا يعرض العلم الآن الوفير من النظريات الدالة على اتباع النظرة الرومانتيكية للحياة ؟ (رغم الروح التى بدت فى قصيدة روبنسون جيفرز عن العلم ، وفى كتاب السلوك الحديث (*)) لكروتش (**) . لعل هذا يعتمد على نوع العلم المقصود . فالعلوم التى تتناول جسم الإنسان وعقله ، والعالم كما يظهر لجواسنا ، مازالت تجمع الأدلة المتعارضة أشد تعارض مع الوهم الرومانتيكى . ومن ناحية أخرى ، شجعت الفزياء الرياضية الحديثة على ظهور روح مثالية يستطيع الرومانتيكى الانتفاع بها فى تأييد رغبته فى الاستغراق فى أحلامه . فالواقع أن الخلط بين ما هو فزيقى ، وما هو ميتافزيقى فى كتب مثل كتاب أدنجتون « طبيعة العالم الفزيقى » من الأمثلة الطريفة المؤيدة لتعريفنا للرومانتيكية ولم تجيء الفزيقا الحديثة بأى دليل يؤيد أية نظرية دينية أو فلسفية ، ولكنها عندما فتحت فجوات من الغيبيات فى عالمها ذى الأبعاد الأربعة ، فإنها قد هيات الفرصة

(*) The Modern Temper

(**) J.W. Krutch.

للاسترسال في معتقدات كانت قد تعرضت للشلل بصورة قاطعة في عالم نيوتن المحكم الصغير .

لاشك أن رومانتيكية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مدينة بسموها وسخفها - من ناحية - للرغبة في محاربة العلم عندما تتسم نظراته بنقصها وعرضيتها . إذ خشي أن يقوم العلم بالتزويد بتفسير واضح جاف لكل شيء . وتضاءلت هذه المخاوف بطبيعة الحال ، بعد أن اتجهت كل العلوم الى التواضع والاجتهاد ، وقضى على الانشقاق الجامد القديم بين الفكر والشعور ، واهتدت العجائب الى موضع حتى في العمل . ولم يعد هناك معنى للاعتقاد بأن العلم سيقضي على المشاعر الانسانية .

على ان « المشاعر » و « الرومانتيكية » ليسا بالكلمتين المترادفتين : والظاهر أن هناك عداء مستحكما مازال باقيا بين التغيرات التاريخية في العالم واتجاه الانسان الى العلم ، أى بين الروح العلمية ونوع الوهم المميز الذي يعد جوهر الرومانتيكية . ولم يعد العلم يقلق الرومانتيكى بالتهديد بتفسير كل شيء . والأصح هو أن ضيق رومانتيكى القرن العشرين إنما يرجع الى الخوف من عدم وجود سبل أخرى لتفسير الكون ، بعد أن عجز العلم نفسه عن ذلك . فلدينا الكثير من الأسرار ، وان لم تكن هناك أعذار صحيحة في بقائها كذلك . نعم هناك عدد لا نهاية له من الأشياء التي لا نعرفها ، ولكن الأشياء التي نعرفها قد جعلت من العسير انطواء ما نجهله تحت تصوراتنا للخوارق . كما جعلت من العسير الربط بين تصوراتنا عن الخوارق ومعرفتنا بالعالم الخارجى ، ومن هنا فبالرغم من عدم وجود انسان عاقل هذه الأيام يزعم أن العلم يمنعه من الوقوع في الحب ، أو من الأعجاب بقوس قزح ، إلا أن الوهم الرومانتيكى ، كما يبدو لى قد أصبح مهددا تهديدا خطيرا أكثر من أى وقت مضى .

ومع هذا فلن يتفق الجميع على هذا الرأى . وفي الحق لقد بلغت حالة العلم والفلسفة والدين حاليا حدا كبيرا من الاضطراب بحيث يتعذر علينا القول بوجود اتجاه عقلى واحد سائد بوجه عام . ومن هنا فسوف أشعر بغاية الرضا اذا أنا نجحت في حثك على الاهتمام بمعتقداتى الخاصة بالرومانتيكية باعتبارها مسألة تاريخية بحتة . أما كيف يشعر الناس في الحاضر وكيف يشعرون في المستقبل فمسائل تثير جدلا ،

وان كنت متيقنا الى حد كبير بأنهم منذ اواخر عصر النهضة حتى
الماضى القريب قد شعروا الى حد ما مثلما قلت .

انبعثت هذه المحاولة للتعريف ، من الرغبة في الاهتداء الى أصل
مشارك للنزعة الطبيعية (الطبيعية) الرومانتيكية ، وولع الرومانتيكية
بالقرون الوسطى . ولا بد ان تكون الفصول السابقة من الكتاب (*) قد
اوضحت توضيحا كافيا العلاقة بين النزعة الطبيعية الرومانتيكية والتعريف
المقترح . ويفسر نفس التعريف لماذا اتجه الرومانتيكيون الى الإعجاب
بعصر (العصر الوسيط) انطلق على سجيته في الجمع بين المألوف
والغريب والطبيعى والخوارق . وتبعا لوجهة النظر المعروضة هنا :
الرومانتيكية تسعى وراء الوهم . وقد ينشد هذا الوهم في خوارق
الطبيعة ، وربما نشد في عصور لم يرغب فيها الاستعداد الرومانتيكى على
التحول الى رومانتيكية . وأخيرا فانه قد ينشد في خيال الانسان ذاته :
الموضع الصحيح لتحويل الأحلام الى حقائق ، والحقائق الى أحلام .

هربرت ريد

مقدمة

(السيريالية ومبدأ الرومانتيكية)

لن يشعر أى ناقد ذو خبرة لدى مناقشته لمصطلحي « رومانتيكية » و « كلاسيكية » بغير الازورار . فلم يثر أى موضوع جدلا شديدا مثل هذا منذ اجهد المدرسيون أنفسهم فى بحث مسألة « الاسمية » . لم اقم باستئناف الجدل مرة أخرى (وهو ما يعنى اننى سحبت كلمائى التى قلتها فى الاستهلال) الا لأننى اعتقد أن السيريالية قد حسمت هذه المسألة . فمادام قد نظر الى الرومانتيكية والكلاسيكية كاتجاهين بديلين ومعسكرين متنافسين ، يعتنق كل منهما عقيدة ما ، كان من غير المستغرب حدوث صراع متواصل بينهما ، الرابع اقبح هو النقاد . والواقع أن ما حاولت السيريالية القيام به هو حسم هذا النزاع ، لا باستحداث قوة موفقة — كما توقعت فيما سبق — كنت على استعداد لتسميتها « بالعقل » او « النزعة الانسانية » ، وانما بتصفية الكلاسيكية واثبات أنها غير ذات موضوع ، وذات تأثير مخدر ، ومتعارضة مع دوافع الخلق . فالكلاسيكية — كما يجب أن يتبين بلا مقدمات أخرى تمثل لنا الآن — ولقد مثلت ذلك دائما — قوى القمع . الكلاسيكية هى النظر الفكرى للطغيان السياسى . اذ قامت بهذا الدور فى العالم القديم

من كتاب « السيريالية » لاندريه بريتون وآخرين (١٩٣٦) .

وفي امبراطوريات العصور الوسطى . واستحدثت مرة أخرى للتعبير عن دكتاتوريات عصر النهضة . ومنذ ذلك العهد أصبحت العقيدة الرسمية للرأسمالية . وحيثما يوجد دماء للشهداء تلتطخ الأرض ، سترى عمودا عن الأعمدة الدورانية أو لعلك واجد تمثالا لمنيرفا .

ام يكن الأكاديميون من نقادنا على غير دراية بهذا الاتجاه في الرأي، وان كانوا قد اتفقوا بطبيعة الحال على تزيين الجثة التي حنطوها ، بالألوان الحية . كثيرا ما أثبتت على صقل تناول السير هيربرت جريرسون لهذه المشكلة ، لمشابهته لبرونتيير ، واتباعه نفس حده الفاصل الأساسي، فهو لم يبد بعيدا عن التعاطف كلية مع الرومانتيكية ، وان كانت هناك مسألة خاصة بالقيم المتضمنة كان من الواجب حسمها .

(هنا استشهد ريد بما قاله جريرسون عن الكلاسيكية الرومانتيكية - انظر فيما سبق بين ٣٩ - ٥٨) .

ترجع خطورة هذا البرهان بوجه خاص الى زيف أساسه المنطقي الذي ارتكن على الاعتقاد في وجود نوع معين من المجتمع يتسم بتوافقه أو بنظامه الطبيعي أو بتوازن قواه ، أو بحالته المتوازنة ، وبدا كل انحراف عن هذا المعيار دليلا على الشذوذ أو الانحلال أو الثورية . والواقع ان كل ما تمثله مثل هذه الأنواع من المجتمع هو سيطرة طبقة معينة أو السيطرة الاقتصادية لهذه الطبقة ، وسيطرتها على الحضارة بالتبعية ، ويلزم لتحقيق الثبات في مثل هذا المجتمع وجود اطراد معين في الأفكار وطرائق التعبير . وكلما قلت حداثة هذه الأفكار وسبل التعبير كان هذا افضل . ان هذا يفسر الرجوع الدائم الى معايير الفن الكلاسيكي لأن هذه المعايير (ونسميها في فن العمارة orders) هي الانماط النموذجية للنظام والاتساق والتماثل والتوازن والتألف وجميع خصائص السكون في الكائنات اللاعضوية . انها تصورات فكرية تتحكم أو تقمع الفرائز الحيوية التي يعتمد عليها النمو ، وبالتالي التغيير ، ولا تمثل بأي معنى أي تفضيل معتمد على الحرية ، ولكنها مجرد مثل مفروضة .

والمغالطة التي نببحثها منطقية في أصلها . انها سفسطة نظر فيها الى حدين على أنهما متضادان جدليا (دياكتيكا) بينما هما في الواقع يمثلان نوعين من الفعل ورد الفعل . ان هذا الفارق عظيم الأهمية ،

ويتسبب اغفاله في وقوع الكثير من الاضطراب . ففي الجدل (الديالكتيك) : الدعوى ونقيض الدعوى ، واقعتان موضوعيتان ، وترجع ضرورة الوصول الى حل أو مركب يجمعهما الى التناقض الموجود بالفعل بينهما . ولكن كلمة « كلاسيكى » وكلمة « رومانتيكى » لا تمثلان مثل هذا التناقض . فهما تناظران الثمرة والبذرة ، والقشرة واللُب . فهناك مبدا للحياة والخلق والتحرر . هذا المبدأ هو الروح الرومانتيكية ، وهناك مبدا للنظام والتوجيه والقمع . هذا المبدأ هو الروح الكلاسيكية . بالطبع ثمة غاية ما وراء هذا المبدأ الأخير . فالغرائز تكبح لصالح مثل معين أو مجموعة من القيم ، وإن كان التحليل قد أثبت تحوله دائما للدفاع عن تكوين معين ما في المجتمع ، وتثبيت اقدام حكم طبقة معينة . والقول بوجود هوية بين الرومانتيكية والثورة ، كما فعل جريسون صحيح للغاية ، كتعميم تاريخي ، ولكن القيم المتضمنة تتعرض للمسح ، اذا تصورت مثل هذه الثورة بمعنى أدبي أو أكاديمي بحث . وربما كان القول بوجود هوية بين الرومانتيكية والفنان ، وبين الكلاسيكية والمجتمع أقرب للحقيقة باعتبار الكلاسيكية ممثلة للنظرة السياسية الى الفن ، التي يتوقع قيام الفنان بالتوافق معها .

لعله من الأفضل أن يصد على الفور النقد الذي يفسر هذا الكلام على انه يعنى ظهور الفنان بمظهر صاحب النزعة الفردية الواقع في صراع مع المجتمع . وهذا صحيح الى حد ما كما بينت في موضع آخر (١) - لأن ما يتحكم في الشخصية الذهنية للفنان في الأصل هو الاخفاق في التكيف الاجتماعى ، وإن كان جهد الفنان كله يتجه الى إعادة التوافق مع المجتمع ، وما يقدمه للمجتمع ليس حقيقة ممثلة بحيله ولوازمه ، ولكنه بالأحرى بعض العلم بالأسرار التي اقترب منها . انها أسرار النفس المدفونة في كل انسان على السواء ، وإن كانت حساسية الفنان وحدها هي القادرة على كشفها لنا في كل مظاهرها الفعلية . هذه « النفس » ليست كما نتخيلها شيئا شخصيا خاضعا لسيطرتنا . فهي مؤلفة الى حد كبير من عناصر من اللاشعور . وكلما ازدادت معرفتنا باللاشعور ، ازداد ظهورها بمظهر الشيء الجماعى . فالواقع انها « عالم من العواطف والمشاعر المشتركة ... والحقائق الكلية » ، أى مماثلة للعالم الذى زعم جريسون أنه وقف على الفنان الكلاسيكى . ولكن بينما لا تزيد الحقائق الكلية في الكلاسيكية عن أكثر

من تحاملات مؤقتة لعصر من العصور ، فان الحقائق الكلية للرومانتيكية
معاصرة لوعي البشرية المتطور .

بهذا المعنى تكون السيريالية اذن اعادة تأكيد للمبدأ الرومانتيكى .
وعلى الرغم من ان الشعراء والمصورين فى كل العصور قد تشبثوا
بالاعتقاد بالدور الالهامى لواهبهم . بل وبتسلطها ، وبذلك دحضوا
بالأفعال ، ان لم يكن بالكلمات ، القيود الصارمة للنظرية الكلاسيكية ،
الا انهم لم يكتشفوا انهم فى موقف يساعدهم على وضع أساس
علمى لمعتقداتهم وممارساتهم الا الآن ، بمعونة الديالكتيك الحديث
وعلم النفس الحديث ، المتمثلين عند ماركس وفرويد . ومن هنا بدأ
نشاط خلاق بصير متواصل قواعده الوحيدة هى قواعد حركته
الدينامية .

قبل الانتقال الى بحث ادق لمبدأ الرومانتيكية ، كما ظهر بالفعل
فى الفن والأدب الانجليزى ، بقى تفسير وحيد آخر للتعارض بين
الكلاسيكى والرومانتيكى يستحق ان يشار اليه ، وبخاصة لأنه قد
استطاع الاهتداء الى تبرير له فى علم النفس الحديث . واقصد بذلك
النظرية القائلة بأن المصطلحين يناظران التفرقة العامة بين نموذجى
الشخصية المفتحة والشخصية المنطوية فى علم النفس الحديث .
والمقارنة تكاد تكون صحيحة كل الصحة من ناحية ارتباطها بنوعى
الشخصيتين المشار اليهما . أما ما يثير الشك فهو وجود فنان من نوع
الشخصية المفتحة (Extravert) ونستطيع ان نقول انه كلما
زاد حظ الفنان من تفتح قل نصيبه من خصائص الفنان
بالمعنى الجوهرى للكلمة . وعلينا ان نعترف بوجود جانب كبير فى عملية
انتاج العمل الفنى يتضمن - او قد يتضمن - اتجاها موضوعيا تجاه
المواد التى يستعملها الفنان ، اذ ان الذاتية لا تتمثل الا فى النص
التلقائى او الرسم التلقائى البحث وحده . وعلى الرغم من اصرار
السيريالى على التمسك بأهمية الكثير من التعابير التلقائية الا ان هناك
اختلافا بعيدا بين ذلك وبين القول بوجود انتاج كل الفن فى مثل هذه
الظروف . ومع هذا فان كل ما يؤكد هذا القول هو الاستحالة
المطلقة لانتاج عمل فنى اعتمادا على الممارسة الواعية للقدرات .
اذ لا اختلاف بين القول بإمكان خلق عمل فنى اعتمادا على اتباع
مجموعة من القواعد ، والقول بإمكان انتاج كائن انسانى فى انبوبة
اختبار .

قال بريتون : « لا تمثل التلقائية في الكلام والتصوير أكثر من الحد الذي يتحتم على الشاعر والفنان الاتجاه إليه » . وتمثل الحد المقابل الكتب التي تتناول أصول « فن الشعر » والأحاديث الأكاديمية عن التصوير ، وفيها حاولت العصور المختلفة تقنين قواعد الفن لكل العصور . ونصادف بين هذين الحدين التعبير الفنية بكل أبعادها ، إلا أننا كلما اقتربنا من حد « التلقائية » وابتعدنا عن حد السيطرة العقلانية أمكننا اكتشاف الحيوية في أخلد صورها ، والكلمات التي تحيا بعد موت الشاعر ، بعد أن يكون اسمه قد انغمر في زوايا النسيان .

« المدينة الوردية الحمراء ، القديمة قدم الدهر » .

هذا البيت المفرد هو الوحيد الذي بقى من دواوين كاملة لأحد الشعراء ، وما ساعده على البقاء هو لا عقلانيته .

من العسير تحديد العوامل التي تساعد على خلود أى عمل معين من الفن . إذ يتداخل في هذا الشأن جانب لا بأس به من الحظ حتى مع وجود المقومات الحديثة للنشر والدعاية . ونحن نعرف أن الأحكام المعاصرة غير مؤكدة كل التأكيد بل هى ، شديدة الاعتماد على التعسف . وكل عصر (سيكتشف شخصيات من الماضى يفتتن بها كما حدث في حالة « أوشيان » في مطلع الحركة الرومانتيكية) : ومازال هناك أمثال تشبه الشاعر « دون » (Donne) في حاجة للتحرير من إهمال الماضى . ونحن نعزو هذا التقلب في التذوق العام الى التغير في الحساسية ، وان كانت الحساسية في ذاتها لا تتغير ، وما يتغير هو طريقة توجيهها ، إذ كانت الحساسية التي قدرت أشعار دون في العهد الذي ظهرت فيه لأول مرة حية مباشرة ، أما ما أدى الى غمر هذه الأشعار في زوايا النسيان فهو العقلية الجونسونية وبشاعة انفصامها . والحساسية التي استعدناها الآن والتي بفضلها أصبحنا مرة أخرى قادرين على تذوق شعر « دون » هى الحساسية النموذجية التي كتبت أشعاره لها . ولم تكن إعادة توطيد شهرته نزوة عابرة ، ولكنها إعادة لإحياء الحساسية الشعرية ذاتها . إنها نفس إعادة الإحياء التي أجست شكسبير مرة أخرى على قمة الشهرة ، والتي منحت بليك ما يستحق من امتياز ، ويسرت الاعتراف المباشر بهوكينز واليوت . وليس من شك في أننا مقيدون بالعصر ، كالباقين ، ومعايرنا متناسبة مع ظروفنا ، وان كان من العسير تخيل أى عودة للمعايير التي جنحت الى رفع

درايدن او بوب فوق شكسبير ، والتي ضللت شاعرا اصيلا كميلتون وساقته الى جذب مؤلفاته الأخيرة ، في أى شكل من المجتمعات التي تتشابه معنا في العناية بتوطيد الأمان الاقتصادى وحرية الفكر .

ولقد سبق أن عرض فلاسفة الفن ، لا كل الفلاسفة ، بل بوجه خاص اولئك الذين اظهروا اعظم تقدير للفن ، أو كانوا فنانيين عظماء هم انفسهم كأفلاطون على سبيل المثال ، شيئا من الاعتراف بالحقيقة التي اكدتها ، اى وجود هوية بين الفن والرومانتيكية .

والقول بأن أفلاطون قد استبعد الشعراء من جمهوريته المثالية بسبب طابعهم اللاعقلانى لا معنى له . اذ كان هذا محتما خضوعا لمنطق فلسفته العقلانية ، وهو نفس ما حدث فيما بعد عندما اهتدى هيجل لأسباب مماثلة للنتيجة القائلة « بانقضاء الأيام السعيدة للفن الاغريقى ، وكذلك العصر الذهبى لأواخر العصور الوسطى » . لقد اعتقد الفيلسوفان أن الحضارة المثالية التأملية العقلانية لا مجرد شيء مرغوب فيه ، بل تمثل بالفعل مرحلة عليا من التطور الانسانى . وصدق الاثنان في اعتقادهما عدم توافق الظواهر الحسية للفن ، بما فيها من اعتماد على ملكة التخيل على أساس لا عقلانى مع مثل هذه الحضارة التأملية ، أما ما أصبحنا نؤكد أشد تأكيد فهو عدم ايماننا بحتمية مثل هذه الحضارة ، أو رغبتنا في تحقيقها . فلقد حثنا دلائل التاريخ كلها وكذلك السيكلوجية الحديثة على عدم التردد في رفض مثل هذه المثالية الدالة على حماقة ، سواء أعاد علينا هذا بالخير أم بالشر . فمن المستطاع رد مكونات كيائنا من غرائز وحوافز لشيء آخر ، كما أنه من المتعذر احلال بديل لها ، ونحن نتعرض للخطر عندما نتجاهلها أو نقمعها . ولا يقتصر الأمر على اصابة الأفراد بالعصاب نتيجة لمثل هذا الكبت ، ولكن هناك ما يؤكد أكثر من ذلك وجود صلة بين الهستيريات الجماعية كالتى ظهرت في بلد كالمانيا على سبيل المثال : والمظاهر الجماعية للقمع العام . والشعوب المسالمة الوحيدة بصورة مطلقة (لو وجدت مثل هذه الشعوب) هى تلك الشعوب التى تحيا في عصر من الاستغراق في اللذة كما حدث في الحضارة المينوية (نسبة لحضارة كريت القديمة ٣٠٠٠ ق.م - ١١٠٠ ق.م) . ونحن لا نعرف من أسف الكثير عن الحضارة المينوية حتى ندرك علاقة تحررها من الحرب بتحررها الاخلاقى ، ولكننا بدون شك قد بدأنا نعرف قدرا كافيا عن حضارتنا ساعدنا على الاعتقاد بعدم ارجاع

الحرب الى المؤثرات الاقتصادية وحدها ، فمن المحتمل للغاية أن تكون على شيء من الارتباط بما تتعرض له بعض الحوافز البدائية من خيبة امل واحباط خلال الطفولة : الاحباط الذى يقوى ويتدعم بتأثير قواعد اخلاقيات البالغين . والحرب من الناحية النظرية والفعلية متضايقة مع الدين . فعلينا ألا ننسى كيف تسبب الدين المسيحى بصرامته الكالفنية فى ظهور أشد عصور فى تاريخ العالم اغراقا فى سفك الدماء . ومن المحتم أن تصحب التقوى والزهد حالة من « الماسوخية » و « السادية » . وعندما أمعنت المسيحية فى حرمان الناحية الحسية من الاشباع عن طريق الطقوس والسحر ، وصبغت نفسها بالصبغة العقلانية المتمثلة فى صورة قواعد اخلاقية وتقاليد اجتماعية ، ازداد اندفاع العالم فى عربة الكراهية وحمامات الدم من قبيل التعويض .

ربما تعلق أولئك الذين لم يعرفوا الحرب كتجربة شخصية بوهم تصور اتصاف شرور الحرب بنسبيتها ، وربما اعتقدوا - كما يمكن القول - بأن الحرب على ما فيها من أهوال شديدة مستحدثة لا تخلو من بعض المؤثرات البطولية السامية ، ومن انعاش للقومية وتجديد للشخصية ، مما يخفف من مساوئها . ان مثل هذا الاعتقاد وباء دال على البله . فلا وجود فى الحرب الحديثة لأى سمو أو شرف . فهى تبدأ بحالة من الجنون والابتعاد عن المنطق ، وتمرد على سيطرة الانسان فى كل خطواتها ، وتمزق الجسد الانسانى تمزيقا مخيفا يثير التقزز المادى والمعنوى . فهى حالة من الأوجاع الطويلة التى لا تنتهى الا بالانهالك والاستنزاف . وبالرغم من هذه الحقيقة التى ينبغى أن تكون واضحة للملايين الناس ، فاننا نشاهد هذه الأيام (١٩٣٦) موقفا سياسيا - ولو توخينا الدقة قلنا موقفا سيكلوجيا - نتيجته المحتمومة فيما يبدو ، حرب ربما كانت أشد من الحرب الأخيرة هولا وحمقا وافتقارا الى الهدف . ونحن نقابل فى كل مكان وفى كل البلدان كائنات مسالمة ودودة فى ظاهرها ، وتبادل معها الزيارات والكتب والأفكار ، ولا داعى للتنويه بتبادل المصنوعات والتفاهم الدولى الذى تقوم بتنميته شيئا فشيئا . ولا يذكر فى هذه اللقاءات ، غير العون المتبادل والخير العام والسلام الذى لا يتجزأ . ومع كل هذا فربما تغير وجه العالم فى غضون أيام قلائل . فبعد أن ينفخ فى الأبواق وتصرخ أصوات التنبيه فى معدات الحرب ، وتبدأ آلة ضخمة فى التحرك ، سنلقى أنفسنا منعزلين منخرطين فى سلك الجندية فى الجيوش والأساطيل والمصانع ، بعد أن تبث الديماغوجية العريضة القفا دعاية مسمومة فى رؤوسنا فتتهافل سيول

من الفذائف فوقنا وتتحول أجسادنا الى « سباح » للتربة ، وتنتقل أحلامنا وكل ما بنيناه من حضارة الى ذمة التاريخ . وقد لا يرى المستقبل في كل ذلك أى شيء جدير بالتسجيل .

والحقيقة المدهشة هي ادراك الناس هذا المصير ، واستمرارهم مع هذا في اتباع السلبية . ولا شيء يثير القلق في العالم أكثر من تهاون البشر . ولا شك أن الانسان حيوان وحشى مستأنس (قد روض على القفز في حلقة وعلى الاستجابة لكل قرقة من السوط) . وفي أوروبا وآسيا وأمريكا ، ملايين من الناس الذين يحيون في مستوى بعيد كل البعد عن الحياة الكريمة اللائقة . والحق أن هناك ملايين يعيشون الآن على حافة الاملاق . وفي الطرف الآخر من سلم المجتمع ، أقل من الألف شخص ينفقون ثلاثة أرباع الدخل الاجمالى للدولة . صحيح أن هذه القلة التى لا يتجاوز عددها الألف ، تعتمد في حماية نفسها على أفراد من أنقوات المسلحة ، ولكن أفراد هذه القوة المسلحة من نفس اللحم والدم الذى صنعت منه الملايين الجائعة . وربما أطلق أفرادها أعيرة قليلة متفرقة على الملايين التى تقاوم مقاومة سلبية ، وان كانت دماء أخوانهم وأخواتهم الطاهرة قد تتسبب بدافع اليأس فى اندلاع النيران من بين صفوفهم ، وربما ارتدت مدافعهم الى صدور الطغاة ، الذين فرضوا مثل هذا النظام بما فيه من معاناة وعبودية .

ولكن الحيوان الانسانى يستمر فى تهاونه ، ويقبل « البقشيش » والركل والصدقة والاحسان ، من هؤلاء السادة الأوغاد عديمى الاكتراث . ولا ينقذنا من اليأس سوى الفكرة السوداوية والحقيقة التى اثبتتها التاريخ عن احتمال ازدياد الأوجاع باشتداد الضربات ، كما أن شدة المعاناة قد تسفر عن نشوب ثورة عامة .

ويمكن وراء أحوال البشر هذه دوافع لا تقل لاعقلانية عن تلك التى تسببت فى ظهور العقلية المشايعة للحرب . فلا اختلاف بين تأثير الرأسمالى والاشتراكى بالفرائز الخفية ، وبين تأثير نصير الحرب أو نصير السلام بها . ولا جدال أن ما يدفع الناس الى اشتهاى الانتصار على أقرانهم والتمتع بمركز يتميز بالشراء والراحة النسبيين والحصول على اعجاب الحسان ليس من الفرائز الغامضة . فمثل هذه الفرائز أولية ، ويتناسب خجلنا منها مع مقدار حساسيتنا وغيريتنا ، وان كان الأفراد الذين يتصفون بهذه الغيرية وهذه الحساسية ليسوا بكل تأكيد من

بين الكهنة والقساوسة ، الذين توطدت مكانتهم وسلطانهم بفضل النظام الاجتماعي الذي يعدون جزءا لا يتجزأ منه . ولا شيء أبسط في اثباته ، من اعتماد اللوائح الرسمية للاخلاقيات في كل عصر على المصالح الطبقية لأولئك الذين يتمتعون بالسلطان الاقتصادي . والأفراد الوحيدون الذين يحتجون على الاجحاف - أو الذين يحتجون بصوت جهر - هم في الواقع الشعراء والفنانون في كل عصر ، الذين يحتقرون ويستنكرون المادية الجشعة لرجال الأعمال ، بقدر مساو لاعتمادهم على قدراتهم وملكاتهم الخيالية .

لم أقصد بذلك ترك الباب مفتوحا أمام الجميع للاعتقاد بأن السيريالية لا تمثل في هذا المقام أكثر من حركة عاطفية صادرة عن القلب ، من أثر اتجاه سياسي ثوري معتمد على الاحتجاج ضد الظلم والانسانية . صحيح أن السيريالية متعارضة مع العقل ، ولكنها أيضا ضد العاطفية . ولو أردت رد السيريالية الى أساسها لن تجد سوى العناصر الأساسية التي يمكن أن يبنى فوقها أي بناء نافع ، أي العناصر الأساسية للعلوم الطبيعية والنفسية . اننا نبني فوق هذه القاعدة المادية ، ولكننا فيما نبني ونخلق نتبع منهجا في البناء ، ولنا منطق وجدل (دياكتيك) خاص .

ومن المستطاع العبور على التبرير الفلسفي للسيريالية ، ان كان له وجود في الماضي ، عند هيغل ، ولكنه هيغل بعد تجريده الى حد بعيد من تلك العناصر التي ربما بدت له ذات أهمية فائقة . وكما قلب ماركس لتحقيق غاياته هيغل رأسا على عقب وسلخ الصور الغيبية من الديالكتيك ، كذلك قام السيريالي بتحقيقا لغاياته بالخط مما أراده الفيلسوف . ولو سئلت لماذا نرجع الى هيغل في هذه المسألة ، وكان الأصح ان نتخذ نقطة بدء جديدة لفلسفتنا في الفن ، لكانت هناك عدة اجابات يمكن الرد بها - انها اجابات شبيهة بتلك التي يستطيع ذكرها في مجال الفلسفة السياسية . فأولا يمثل هيغل لغزا ذا سحر خاص في الفلسفة . والظاهر أن كل الفلسفات السالفة قد ألتقت عنده بعد تصفيتها وصهرها ورددها الى أنقى عناصر الفكر الانساني وأقلها تناقضا . فهيجل بمثابة « كناس » عظيم للمذاهب الفلسفية . اذ قام بتنقيتها ، وبذلك ترك لنا قطعة نظيفة من الأرض نستطيع البناء فوقها . وأكثر من كل هذا ، فانه يزودنا بالصقالات (صقالات جدله) التي نستطيع الاستعانة بها في البناء .

الكلمة الرهيبة « دياالكتيك » : الكلمة التى يراها الجمهور الناطق بالانجليزية عسيرة الهضم ، والتى قد يرغب حتى من يدعون الاشتراكية من بيننا - باستثناء قلائل منهم - تناسيها ، هذه الكلمة فى الواقع تدل على عملية فكرية ضرورية بسيطة غاية البساطة . فلو تأملنا العالم الطبيعى ، سرعان ما ندرك أن أكثر خصائصه إثارة ليست الثبات والصلابة والسكون ، بل التغير المتواصل ، أى التطور . ويقر الفزيقيون الآن القول بأن التغير ليس وقفا على العالم العضوى أو على الأرض التى نحيا فوقها ، لأن الكون عن بكرة أبيه يتعرض لعملية من التغير المستمر . ولا يعنى « الدياالكتيك » شيئا أكثر من التفسير المنطقى لكيفية حدوث مثل هذا التغير . فلا يكفى القول بأن الأشياء « تنمو » أو « تفسد » أو « تسحق » أو « تتسع » ، لأن مثل هذه الجمل مجردات غامضة ، فينبغى أن يتبع التغير طريقا محددا ، فلا بد من خضوع النقلة من مرحلة الى أخرى فى هذا التطور لمبدأ فعال . وأشار هيجل الى أن هذا المبدأ قائم بالفعل على التعارض والتفاعل . وبعبارة أخرى ، يتطلب احداث أى موقف جديد (يعنى أى ابتعاد عن أى حالة توازن قائمة) الوجود المسبق لعنصرين متعارضين ، وإن كانا مترابطين كل منهما بالآخر ، حتى يساعد ذلك على الوصول الى حل أو إعادة حل . ويمثل مثل هذا الحل فى الواقع مرحلة جديدة فى النمو (أى حالة مؤقتة من التوازن) فيها يحتفظ ببعض عناصر من المرحلتين المتفاعلتين ، وتستبعد أخرى ، وإن كانت هذه المرحلة الجديدة تجيء مختلفة من حيث الكيف عن حالة التعارض القائمة فيما سبق .

هذا هو المنطق الديالكتيكى كما أعده هيجل لغايته المثالية ، وكيفه ماركس بألمعيته للغايات المادية ، ويسر بوصفه أداة للفكر لماركس تفسير تطور المجتمع الانسانى من الشيوعية البدائية الى الاقطاع الى المراحل المختلفة للرأسمالية ، فضلا عن ذلك - فانه قد يسر له التنبؤ بالطريقة التى ستقضى الرأسمالية على نفسها بنفسها ، وبقدوم الدولة الاشتراكية . كان هذا الكلام استطرادا دعت اليه المناسبة ، أما ما أرغب فى التركيز عليه فهو القول بأن السريالية تمثل تطبيقا لنفس المنهج المنطقى على عالم الفن . فاعتمادا على المنهج الديالكتيكى ، بوسعنا تفسير تطور الفن فى الماضى ، وتبرير ظهور فن ثورى فى العصر الحالى .

وبلغة الديالكتيك ، نستطيع القول بوجود حالة مستمرة من

التعارض والتفاعل بين عالم الحقيقة الموضوعية - عالم المحسوسات
والعالم الاجتماعى بكيانه الاقتصادى وجوانبه العملية - وعالم
« الفانتازيا » الذاتية . ويخلق هذا التعارض حالة من القلق والافتقار
الى التوازن الروحى الذى يتحتم على الفنان حله . فهو يحل التناقض
بخلق « مركب » أو عمل فنى يجمع بين عناصر من هذين العالمين على
السواء ، ويستبعد عناصر أخرى ، وإن كان يقدم لنا فى التو تجربة
جديدة من حيث الكيف . انها تجربة نستطيع أن نشعر فى حضرتها
بالسكينة والصفاء . وربما ادعى النقاد السطحيون العجز عن التفرقة
بين ما طرأ من تغير فى الكيف فى هذه الحالة الجديدة وبين أى حل
وسط عادى . كما أنه يخشى أن تكون أغلب حلول الديالكىك فى الناحية
العملية من هذا النوع . على أن أى مركب صحيح لا يمكن أن يكون فى
صورة رجعى الى الوراء على الاطلاق ، فهو يدل دائما على التقدم .

هذا هو الجوهر الذى تتركز حوله ادعاءات السيريالية . ولا بد
أن يتمخض عن أية محاولة لبخس حق السيريالية ، أو نقدها ، ظهور
بديل فلسفى واف . وكذلك يتحتم أن يسفر أى نقد للمادية الجدلية
كما تجسمت فى اشتراكية ماركس عن ظهور بديل فلسفى واف . وفى
الوقت الحالى لا وجود لأى بديل يستحق اهتمامنا وبحثنا .



تطالب السيريالية بشيء لا يقل عن ... اعادة تقويم لكل القيم
الجمالية . فهى لا تشعر بأى احترام لأى تقليد أكاديمى فى أربعة القرون
الآخرة ، وتعتقد أنه من المستطاع القول بوجه عام أن أرباب العبقرية
خلال هذه الحقبة - وهى لا تبخل بالاعتراف بالعبقرية فى حالة
استحقاقها - قد تعرضوا للتعويق والقمع من أثر تقاليد تعليمهم وبيئتهم
الاجتماعية . ولن نشعر عندما نطلع على ما صادفه شعراء مثل درايدن
وبوب ، ومصورين مثل ميكل أنجلو وبوسان والعديد من الفنانين
الأقل أهمية بغير الشفقة المصحوبة بالغضب . ولا نشعر بأى حال بأى
تعزير أو تعاطف على ما لاقوه . فمشهد عبقرية هائلة كميكل أنجلو
مثلا وهو مقيد بأصفاد الأفكار العقلانية لطراز الأبهة والفخامة مأساة
فظيعة . ومن ناحية أخرى ، فإن الاعلاء من شأن الدارجين « المهاودين »
فى كل عصر وجعل السلطان فى أيديهم مهزلة تدعو الى الأسى . صحيح
أن من نجا منهم من الاستهزاء المحتوم للاخلاف لا يزيد عن نسبة

ضئيلة ، ولكن بينهم نفرا من أمثال أهل جبل بارناسوس من المزهوين بأنفسهم ، الذين لا يزيدون عن جثث عفنة ينبغي القاؤها في المزابل .

وأما ان إعادة التقويم هذه بمثابة رد اعتبار للرومانتيكية فصحيح كل الصحة ، لو روعى تعريف الرومانتيكية الذى سبق ان ذكرته .

(هنا يناقش ريد بافاضة « المهام التى تنتظرنا » لأحداث هذه الثورة . ويجيء بعد ذلك قسم عن الأحلام وما بين الحلم والقصيدة الشعرية من تماثل فى التكوين) .

فى مقال من هذا النوع ، ما يعنينى أساسا هو تقديم النواحي الايجابية للسيريالية ، أى الجانب الضرورى من النقد الذى يساعد على ازالة اساءة الفهم ، أما الاجابة عن الانتقادات القائمة على أساس مثل هذه الاساءات من الفهم ، فيستحسن تركها لأنواع الكتابة الأكثر عرضية . غير ان هناك نوعا واحدا من التهجم ينبغي ان يشار اليه هنا ، لأن له طابعا جادا ، ولأنه سوف يساعد على التعريف بناحية من نواحي السيريالية مازالت فى حاجة الى تعريف . خلال معرض فنى بلندن ، طلب من المستر بريستلى كتابة مقال لجريدة مسائية مشهورة بأخبارها الخاصة بالمراهنات . . . وأما ان المستر بريستلى قد اضطر الى الشعور - وفقا لاعترافه - « بعدم الارتياح أو بقلق عميق » بتأثير ما فعله ، فأمر متوافق مع ما نتوقعه . ولكنه عندما يسترسل وينسب الى السيرياليين بوجه عام كل أنواع الانحراف الخلقى ، فأمر لا يعنى غير تورطه فى هجاء عقيم منتظر من أمثاله :

وكان رجلا قد قام بالبصق ، وعكست الريح اتجاهها .

فعاد البصاق الى وجهه .

قال بريستلى ان السيرياليين « يناصرون العنف والابتعاد المريض عن العقل ، انهم فى الحق متدهورون ويمكنك ان تلمح من ورائهم غسق البربرية الذى سرعان ما سيلطخ السماء ، الى ان تجد الانسانية نفسها قد عادت مرة أخرى الى ظلمة ليل طويل آخر » . وبعد هذه النظرة المكفهرة ، ومعرفة ما يعنيه المستر بريستلى بتحملاته ، بالتدهور ، يستطيع السيرياليون الشعور بالاطمئنان . على ان هذا ليس آخر تطفل للمستر بريستلى فقد جاء فى مقاله : « ثمة عدد كبير من الشبان المؤثنين أو المخشيين من الذين يلثغون فى الكلام أو يتشنون ، وعدد كبير

من النساء الشابات ذوات السلوك المشبوه ، من المفتقرات الى الرزانة والوقار - من أصحاب الشراهة (والريالة) الباحثين عن الشهوة وجمع غير من الناس الذين يتردون في نوع من البربرية الحليقة المعطرة ... وغالبا ما يتصفون بنهمهم الجنسي الى حد انهم سرعان ما يتعرضون للانحراف او الضياع » .

لاشك ان المستر بريستلى لا يشعر في الحياة الناعمة التى يعيشها بارتياح كبير ، او بأى تعاطف مع هذه الحشود من الكلاب الخاسرة ، كما يظهر من الكلام الغزير المتدفق من قلبه الكريم ، وان بدا فيه التعثر بعض الشيء . غير ان المستر بريستلى لا يعرف شخصا اى شىء عن السيراليين في هذا البلد او غيره من البلدان . وبوصفه كاتباً روائياً ، كان من واجبه ان يتمتع بقدرة اكبر من النفاذ تساعد على ادراك ان اقل الناس كتباً هم بوجه عام اكثرهم تمتعا بالخلق ، او على حد قول « هويسمان » : « على الجملة ... في الحق لا وجود لمن يفوق الاطهار المحصنين في الابتذال » . والواقع ان ليس السيراليون اقل دراية من المستر بريستلى بالجوانب غير المستحبة في وسطهم ، وان وجب عدم نسبة هذه الجوانب اليهم جميعاً . صحيح انهم لا يستطيعون الاحتجاج ضد تحريف أية قاعدة اخلاقية لا يشعرون ناحتها بالاحترام ، ولكنهم يحتقرون من ينغمسون في الانحراف مثلما يحتقرون الذين ينغمسون في النفاق . نعم انهم يحتقرون أى نوع من الضعف ، وأى افتقار الى الاكتمال . وتسمح مبادئ حريتهم لكل منهم بممارسة حريته وكل ميوله الطبيعية مادامت لا تتعارض مع الحقوق المماثلة للآخرين . وفي مسألة الشذوذ الجنسي على سبيل المثال ، (وهو موضوع لا يجىء ذكره في الجرائد المسائية ، وان كان من أهم مسائل الساعة) لا يشعر السيراليون بأى تحامل على الاطلاق . فهم يعترفون بان الانحراف حالة شاذة ترجع الى استعداد سيكولوجى وفسيولوجى معين ، والفرد غير مسئول عنه على الاطلاق ، ولكنهم ينفرون من قيام مثل هؤلاء الأفراد بتأليف أى اتحاد او ماسونية بقصد فرض مزاجهم على الحياة الاجتماعية والفكرية للعصر . اذ تترتب على هذه الحالة بوجه خاص روح تعصب ضد النساء بعيدة بكل تأكيد عما يؤمن به السيرالي .

قصارى القول ، يقر السيراليى الشعار الاخلاقى الذى يدعو الى وجوب توفر سلامة البنية عند كل من يعمل على علاج جسم مريض . اما نوع السباب الذى يوجهه المستر بريستلى للسيراليين فهو من

نوع الشتائم التي اعتيد توجيهها للبلاشفة ، الى أن يتكشف نقاء أدواهم وبرء نفوسهم من الغاية ولا تصبح هذه ولا تلك شيئا خفيا .

يعارض السيريالى الأخلاقيات السائدة ، لأنه يراها مصابة بالعفن . ولا يستطيع أن يشعر بأى احترام للقواعد الخلقية التي تسمح بالتطرف فى الفقر والثراء . والتي تبدد - أو تفسد عامدة - خيرات الأرض دون مراعاة للجوع أو المعدمين ، والتي تدعو الى السلام العالمى ، وتشن حربا عدوانية تستعمل فيها كل معدات الرعب والدمار التي تفتقت عبقريتها الشريرة عن اختراعها ، والتي مسخت الدافع الجنسي الى حد أن أصابت بالجنون آلافا من الرجال والنساء لأنهم لا يشعرون بالمتعة الجنسية . فملايين يمضون حياتهم فى شقاء أو يسممون عقولهم بالنفاق . ولا يشعر السيريالى تجاه مثل هذه الاخلاقيات (وهذه مجرد ملامحها العامة فقط) بغير الازدراء والمقت .

ترتكز قاعدة أخلاقيات السيريالى على الحرية والمحبة . فهو لا يرى مبررا لإنشاء مذهب فى الخطيئة الأزلية اعتمادا على هشاشية الجنس البشرى ، ولكنه يدرك ما فطر عليه أغلب الناس من افتقار الى الكمال ، وازدياد ابتعادهم من أثر أهوائهم . ومن غير المستطاع إزالة مثل هذه الشرور وأوجه النقص إزالة تامة فى أى مدى يمكن تصوره من التطور الانسانى . ولكننا نعتقد أن الأسلوب المتبع بأكمله فى تنظيم التوجيه والقمع ، والذي يعد المظهر الاجتماعى لأخلاقيات عصرنا الحالى ، قائم على اساءة تصور من الناحية السيكلوجية ، وله نتائج ضارة ضررا مطلقا . اننا نؤمن بما يدعى بأكمل تحرير مستطاع للنوازع ، كما اننا متيقنون بأن ما عجز القانون والقمع عن تحقيقه سيتحقق فى الوقت المناسب عن طريق المحبة والاخاء .

ليس السيريالى بصاحب نزعة عاطفية ، والتسامى عن الواقع فى فنه له ما يناظره فى واقعية علمه . فهو يؤمن بعلم النفس بالمعنى الجرفى للكلمة . أما استعماله لكلمات مثل محبة واخاء فقد جاء نتيجة لقيامه بتحليل الحياة الجنسية والشعورية والاقتصادية للانسان ، واعطاه ذلك الحق فى استعمال هذه الكلمات استعمالا صحيحا دون أدنى قدر زائد من العاطفية .

يساعد العمل الفنى على حل نقائص الشخصية . وهذا مبدأ من اول مبادئ الرومانتيكية . وربما أمكن الذهاب بعيدا الى حد القول

بمعجز أية شخصية خالية من النقائص عن خلق عمل فنى . اذ انها ستعجز عن المشاركة فى أى فعل دياكتيكى ، او الانطلاق من حالة التوازن التى تعد حالة عقلية سالبة . رسالة الفن شئ أكثر من الوصف و « الريبورتاج » . انها عملية تجديد ، فالفن يجدد الرؤية ، ويجدد اللغة ، وأهم من كل ذلك فانه يجدد الحياة ذاتها بتوسيع آفاق الحساسية ، وجعل الناس أكثر وعيا بالرعب والجمال وعجائب الأشكال الممكنة للوجود .

« ارتفاع مكانة العجيب » - اذكر ان هذا كان عنوان مقال لواطس دانتون صديق سوينبرن . ولن أتردد عن الاستعانة بمثل هذه العبارة المتحدقة فى وصف الغاية العامة للسريالية ، كما اتصورها . وكما ان العجب هو الملكة التى تدفع الانسان للبحث عن البناء الخفى للعالم الخارجى ، ومن ثم تيسر له بناء ذلك العالم من المعرفة الذى ندعوه بالعلم ، كذلك « العجب » هو الملكة التى تجرىء الانسان على خلق ما لم يسبق له وجود ، تجربته على استعمال قدراته بطرق جديدة ، وخلق تأثيرات جديدة . لقد فقدنا هذا المعنى لكلمة « عجب » ، وأصبحت واحدة من أبلى اكليشيات اللغة ، وان كان « العجب » فى الواقع صفة أفضل من الجمال ، واشمل منه . وكل ما تشبع بالادهاش، يرغم الخيال الانسانى على الالتفات اليه . قال الدكتور جونسون : « نتوقف عن العجب عندما نفهم » . اذ كان الدكتور جونسون ممن لا يشعرون بفداحة ما يتكلفه الرضا عن النفس . وربما كان أبلغ من ذلك سدادا القول بتوقف الفهم عندما نتوقف عن العجب . وكما لاحظ باسكال الأقل رضاء عن نفسه « هناك مبررات للقلب ، لا يعرف عنها العقل شيئا » .

كريستوفر كودويل

الوهم البورجوازي والشعر الرومانتيكي الانجليزي

لا تعنى الحرية في نظر البورجوازي الوعى بوجود ضرورة ،
انما الجهل بها . فهو يقلب المجتمع على رأسه . الفرائز في نظره
« حرة » ، والمجتمع في شتى الأنحاء هو الذى يقيدها بالاصفاد .
وينعكس هذا الاعتقاد في ثورته على القيود الاقطاعية ، وكذلك في استمرار
ثورة الرأسمالية على أوضاعها التى تدفعها في كل خطوة الى احداث
ثورة في قواعدها .

.... وينظر هذه الحالة اتجاهاه نحو المجتمع ، الذى يعتقد انه
سيتصف فيه بالحرية ، عندما يتحرر من أى واجبات اجتماعية ظاهرة ،
كقيود الاقطاع . ولكن في الوقت نفسه ، تتطلب احوال الانتاج
الرأسمالى مشاركته في مجموعة متزايدة التعقيد من العلاقات مع أقرانه
من الناس . على أن هذه العلاقات تبدو كعلاقات في سوق موضوعية
خاضعة لقوانين العرض والطلب . ومن هنا فانه لا يعى طبيعتها الحققة ،
ويجهل الحتمية الحققة للمجتمع الذى يمسك به في قبضته . لهذا
السبب فهو غير حر ، وعرضة للدمار من قوى عمياء كالآزمات والحروب
والانهيارات والمنافسات « غير الشريفة » . وما تسبب في هذه الأشياء
الا أفعاله ، وان كان لا يشعر بالرغبة في احداثها .

وهكذا يتبين ان اصل التوهم البورجوازي للحرية ودور المجتمع بالنسبة للفرائز ، قد نبع من التناقض الضروري في الاقتصاد البورجوازي ، القائم على الملكية الخاصة او الفردية لوسائل الانتاج . وينتهى اتصاف البورجوازي بالبورجوازية بمجرد وعيه بحتمية علاقاته الاجتماعية ، لأن الوعي ليس مجرد مسألة من مسائل التأمل ، ولكنه نتيجة لموقف فعال يتولد من تجاربه في التحكم في الصلات الاجتماعية ، مثلما يتولد وعيه بحتمية الطبيعة من تجاربه في السيطرة ، ولكن قبل ان يتمكن الناس في التحكم في صلاتهم الاجتماعية يتحتم ان تتوفر لهم القدرة على القيام بذلك . يعنى القدرة على السيطرة على سبل الانتاج ، التى تعتمد عليها العلاقات الاجتماعية . ولكن كيف يتسنى لهم القيام بذلك ، عندما تكون هذه السبل خاضعة لسلطان طبقة مميزة ؟

تعنى حالة الحرية في نظر الطبقة البورجوازية في المجتمع الاقطاعى عدم وجود أى تحكم اقطاعى ، وتعنى حرية العمال في المجتمع الرأسمالى عدم وجود تحكم رأسمالى ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بحال الحرية في المجتمع الكامل التحرر ، أى المجتمع اللاطبقى . ففى مثل هذا المجتمع وحده يستطيع كل الناس الشعور بطريقة فعالة بوعيهم بالحتمية الاجتماعية ، اعتمادا على التحكم في مصائرهم المرتبطة به . لن يقبل البورجوازي على الاطلاق تعريف اتصاف الجميع بالحرية على هذا الوجه ، اللهم الا اذا كف عن الاتصاف بالبورجوازية ، وفهم الحركة التاريخية في جملتها .

ولا تظهر طبيعة هذا التناقض في الفكرة البورجوازية عن الحرية واضحة الا بعد تداعى المجتمع البورجوازي ، وتبين العداء المتزايد بين حرية الطبقة البورجوازية وحرية المجتمع في شموله . وحرية المجتمع في جملته مرادفة لانتاجه الاقتصادى . اذ تتمثل في هذا الانتاج الحرية التى حصل عليها الانسان عند صراعه مع الطبيعة . ويتناسب مع هذا الاتساع في الانتاج شعور البورجوازي بحريته واشادته بأحوال الاقتصاد البورجوازي . أما باقى المجتمع الذى يشارك في هذا الانتاج فليس من حقه تحدى هذه الأحوال على نحو ثورى . فهو أيضا يتقبلها ، وإنما على نحو سلبى . وهكذا يبدو كل هذا تأكيدا للنظرية البورجوازية في الحرية ، التى تعد صحيحة بالنسبة لهذه الظروف الخاصة . ولكنها من الناحية العملية وهم كما ثبت في هذه المرحلة ، لأن الانسان قد اكتسب حريته بانكار صلات المجتمع . فهذه الصلات صلات

اقتصادية لم تعد تسير الزمن ، بعد نهوض الاقتصاد البورجوازي ونفاذه في كل منفذ فيها .

جاء في البيان الشيوعي : « ولكن وحتى يتحقق ظلم اية طبقة ، ينبغي أن تتصف هذه الطبقة بشروط معينة تساعد على استمرار عبوديتها . في عهد العبودية ، رفع العبد نفسه الى درجة ساعدته على القيام بدور في المجتمع ، مثلما سعى البورجوازي الصغير بتأثير وطأة الحكم المطلق الى النهوض الى مرتبة البورجوازي . اما العامل الحديث فحدث له العكس ، أي بدلا من أن يرتقى بتقدم الصناعة ، فانه هبط الى حضيض أعمق وأعمق ، أي الى ما هو دون مستوى معيشة طبقته ، وأصبح معدما ، وازداد الاملاق بسرعة تفوق سرعة تزايد السكان والثروة . وعلى هذا فقد بدا واضحا أن البورجوازية لم تعد لائقة كطبقة حاكمة في المجتمع ، قادرة على فرض احوال معيشتها على المجتمع في صورة قوانين ملزمة . فهي غير لائقة للحكم ، لأنها عاجزة عن ضمان العيش لعبيدها في ظل عبوديتهم . ولما كانت عاجزة عن الحيلولة دون هبوطهم الى مثل هذا الدرك ، أصبحت مرغمة على اطعامهم بدلا من قيامهم باطعامها . نعم لم يعد المجتمع قادرا على العيش في ظل هذه البورجوازية ، وبعبارة أخرى ، ان وجودها لم يعد متوافقا مع المجتمع » .

في هذه النقطة تتكشف الطبيعة المتناقضة للتعريف البورجوازي للحرية ، لأن تقدم المجتمع قد بين تعارضه معها بصورة موضوعية . وهكذا افسح ذلك الطريق أمام تعريف الحرية كوعى بالحدودية ، وتبين ان حرية الانسان هي الوعي بالاسباب المتحركة في العلاقات الاجتماعية والسيطرة عليها ، أي انها مرادفة للقدرة الانتاجية . ولكن هذا المطلب ثوري . فهو يطالب بالاشتراكية وبسلطان البرولتاريا الذي يتعارض مع وجود البورجوازية ، باعتبارها نفيا للحرية ، مثلما يبدو هذا المطلب في نظرها كذلك بلا ريب ، بوصفها بورجوازية . ويحاول البورجوازي هنا التحدث باسم المجتمع كله ، ولكن الحرية الثورية التي تشارك فيها كتل المجتمع تنكر عليه هذا الحق .

وهكذا يكون التوهم البورجوازي للحرية الذي وضع الحرية والفردية في مقابل الحتمية والمجتمع ، قد تجاهل ان المجتمع هو الأداة التي يدرك من خلالها الفرد غير الحر ، بالاشتراك مع الآخرين ، حريته ، وان الأحوال السائدة في مثل هذه المشاركة هي الأحوال المتحركة في

الحرية . هذا الوهم ذاته من آثار طبقية المجتمع ، وتنعكس فيه المميزات الخاصة التي يعتمد عليها الحكم البورجوازي ، والتي تقسم المجتمع الى قسمين ما دامت سائدة .

الشعر البورجوازي بأسره تعبير عن حركة الوهم البورجوازي المنبعثة من التناقض المتأصل في الاقتصاد البورجوازي أثناء نمو الرأسمالية . والناس لا يتشكلون بتأثير الاقتصاد عشوائيا ، لأن الاقتصاد نتيجة لأفعالهم ، وتعكس حركته طبيعة الناس . فالشعر اذن تعبير عن الجوهر الحق للناس مجتمعين ، ويستمد صدقه من ذلك .

يتضح بعد ذلك ان الوهم البورجوازي من شطحات الخيال ، وصلته بالحقيقة هي نفس صلة أوهام الأساطير البدائية بها . ففي الأعياد الجماعية ، حيث ولد الشعر ، كان عالم « فانتازيا » الشعر يبشر بالمحصول ، وبذلك يجعل ظهور المحصول الحقيقي ممكنا . غير أن وهم هذه « الفانتازيا » الجماعية ليس مجرد طبعة باهتة من المحصول ، المتوقع ظهوره . انه بمثابة انعكاس لمركب المشاعر المتصلة بضرورة وجود علاقة معينة بين الانسان والآخرين ، وبينه وبين المحصول ، وعلى الرغم من أن الشعر الجماعي للمهرجان ادراك مضطرب للمحصول الحق المنتظر ، الا أنه صورة دقيقة للتكيفات الفطرية المتضمنة في علاقات الناس مجتمعين من أجل المحصول . فهو صورة صادقة لقلب الانسان .

ويعكس الشعر البورجوازي على نفس الوجه في كل صورده المتنوعة وتركيباته ، تكيفات الناس الفطرية بين بعضهم البعض ، وبينهم وبين الطبيعة بوصفها عاملا ضروريا في هذه العلاقات الاجتماعية التي ستبعث الحرية ، لأن هذه الحرية - كما رأينا - مجرد تعبير خيالي وشاعري يشعر به الانسان بتأثير النتائج الاقتصادية للمجتمع الذي يضمن له تحقيق ذاته . بطبيعة الحال ، نحن لم نجعل هذا النتاج الاقتصادي قاصرا على السلع التجارية للمجتمع ، أو القابلة للبيع ، وانما جعلناه يضم ايضا المنتجات الثقافية والوجدانية ، بما في ذلك وعي الناس ذاته . ومن هنا أصبح التوهم البورجوازي للحرية الذي يعد الشعر البورجوازي تعبرا عنه حقيقة واقعية ، بالنظر الى انه قد أنتج بوجوده الحرية . ولا أعني بذلك الحرية بأي معنى صوري ، وما أعنيه هو أنه كما أن الشعر البدائي قد صادف تبريرا له في

المحصول المادى الذى ينتجه والذى يعتبر اداة لحرية البدائى ، كذلك يصادف الشعر البورجوازى تبريرا له فى النتاج المادى للمجتمع الذى خلقه فى حركته . وهى حرية لا تخص المجتمع كله ، ولكنها تخص الطبقة البورجوازية التى تملك القسط الأكبر من نتاج المجتمع .

فالحرية ليست حالة ساكنة . انها صراع مع الطبيعة ، يختلف من حالة لأخرى . والحرية دائما نسبية ، فهى تتناسب مع نجاح الصراع . ولا يتحقق الوعى بطبيعة الحرية بمجرد تأمل احدى المشكلات الميتافيزيقية ، بل نتيجة لطريقة العيش ذاتها ، والتصرف تصرف الرجال فى مواقف معينة فى المجتمع . وكل مرحلة فى الوعى تكتسب بصورة محددة ، ولا يتم المحافظة عليها كشيء حى الا اعتمادا على حركة اجتماعية : الحركة التى ندعوها « بالعمل » . واحتسب التوهم البورجوازى للحرية أولا كحقيقة ظافرة (فى صورة ازدهار للرخاء وانتعاش للرأسمالية) ، ثم فى صورة اكدوبة انكشف أمرها تدريجيا (كما حدث فى تدهور الرأسمالية وازمتها الأخيرة) ، وأخيرا اثناء تحوله الى صورته المقابلة ، أى الحرية بوصفها وعيا مكتسبا من الحياة بوجود ضرورة اجتماعية (الثورة البروليتارية) - تلك الحركة الهائلة التى تجمع بين الانسان والمواد والعواطف والأفكار . انها تاريخ كامل لكفاح البشر ، وعلمه ومعاناته وآماله . ونظرا لما اتصفت به الحركة البورجوازية من اتساع وفاعلية وتعقد مادى ، جاء الشعر البورجوازى متألقا ذكيا معقدا متعدد الجوانب . ويتمثل التوهم البورجوازى - الذى يعد أيضا شرطا يعتمد عليه شعور البورجوازى بالحرية - فى شعر البورجوازيين ، لأن الشعراء البورجوازيين مثل باقى البورجوازيين يدركون مثل هذا الوهم فى احوال حياتهم ، فى الشعور بالانتصار ، والشعور بالمأساة ، وعند قيامهم بالتحليل ، وعند شعورهم بالتقرز الروحى . وسيتمثل بالمثل الوعى بالضرورة الاجتماعية الذى يعد شرطا لحرية الشعب ككل فى المجتمع الشيوعى اللاتبقى ، فى الشعر الشيوعى . فمن غير المستطاع تحقيقه فى جوهره - كصيغة ميتافيزيقية ، وانما نتيجة لعيش الناس فى مجتمع شيوعى مكتمل ، يحيون فيه كشعراء وكقراء للشعر .

(خصص كودويل بعد ذلك فصلا « لعصر التراكم الأولى للرأسمال والعمال الأجراء . ويمتد هذا العصر فى الأدب الانجليزى من عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر) .

انتقل الآن التوهم البورجوازي الى مرحلة أخرى : مرحلة الثورة الصناعية - مرحلة تفجر الرأسمالية . وتسبب نمو الرأسمالية في تحويل كل العلاقات الأبوية الشاعرية - بما في ذلك علاقة الشاعر بالطبيعة التي يعد لسان حال لأمانيتها وآمالها - الى روابط « فظة » خاضعة للغة المال .

ولم تقصد بهذا الكلام أن الشاعر قد اعتبر نفسه نتيجة لذلك كصاحب متجر ، ونظر الى قصائده كأنها سلعة كالجن مثلاً . أن مثل هذا الزعم يعنى تجاهل الطبيعة التعويضية الدينامية للصلة بين الوهم والواقع . والحق أن لها تأثيراً مضاداً ، إذ يزداد بتأثيرها نظر الشاعر لنفسه كإنسان منعزل عن المجتمع وصاحب نزعة فردية ، لا يراعى غير غرائز فؤاده ، ولا يشعر بأى مسئولية تجاه مطالب المجتمع - سواء عبر عنها في صورة واجبات للمواطن ، أو صورة خشية الله ، أو صورة تابع أمين للشيطان . وفي نفس الوقت تقترب أشعاره من الظهور بمظهر الغاية في ذاتها .

هذه هى نهاية المطاف لتفجر التناقض البورجوازي ، فالوهم البورجوازي قد أصبح يترنح من نقيض لآخر ، ولكنه نتيجة لهذه الحركة الأخيرة لم يعد قادراً على غير الخروج نهائياً من مدار مقولات الفكر البورجوازي ، وكأنه قطعة معدنية تنأثرت من انفجار آلة طائرة .

نهض الاقتصاد البورجوازي نتيجة لحالة الاعتدال الفكرى (عقلانية) القرن الثامن عشر - بعد أن استفاد من إجراءات الحماية والحيطة التى اتسم بها عصر الصناعة - الى المرحلة التى ساعد فيها استعمال الآلة والآلة البخارية والمغزل على تحقيق قدر كبير من القدرة على تضخيم الذات . وفي نفس الوقت ، انقطعت صلة « المصنع » بالزرعة ، بعد أن كان مجرد حرفة من مستلزماتها ، وقام بتحديثها كقوة عارمة معادية .

ومن جهة ، ازداد العمل المنظم داخل المصنع زيادة مطردة . ومن جهة أخرى ، ازدادت أيضاً فوضى المنافسة الفردية فى السوق الخارجية . ومن ناحية ، تزايد الميل الى اتباع شكل عام فى الانتاج . ومن ناحية أخرى تزايدت صور الملكية الخاصة ، واستقطبت عند أحد الطرفين البروليتاريا المتزايدة ، بلا أرض أو أدوات . وفي

الطرف المقابل ، البورجوازية المتزايدة الثراء . وساعد هذا التناقض الذاتي في الاقتصاد الرأسمالي على أحداث القوة الدافعة المريعة للثورة الصناعية .

وبعد أن اكتشفت البورجوازية مثلها التطهيرية الثورية في الحرية المتطرفة ، وعادت ، كما يفعل التجار الى اتباع الحلول الوسط المسائرة للذوق السليم التي بدت كأنها تمثل روح تعقل أبدية ، اكتشفت الآن مرة أخرى أن قلبها كان على صواب ، وكان العقل مخطئاً .

وتكشف ذلك أولاً في صورة انقسام بين الارستقراطيين ملاك الأرض الأصليين والبورجوازية الصناعية ، عبر عنه ارتفاع شأن المصنع وتفوقه على المزرعة . وبذلك واجه الرأسمالي الصناعي ومطالبه الارستقراطية المسالكة والقيود التي طالبت بها لنموها . واهتدى الرأسمال الى قدرة لا تفرغ قوتها على التضخم الذاتي ، في الآلات ومصادر المواد الخام الخارجية . ولم تعد أى صورة من الصور البائرة تبدو ذات قيمة في نظر هذا الرأسمال . اذ بدت كأنها قيود كثيرة تقيد حركته . ومن المستطاع بكل اطمئنان ترك ثمن العمالة للعودة الى قيمته الحقيقية ، بعد أن استطاعت الآلة بمنافستها خلق البروليتاريا التي تحتاج الى خدمتها .

وتعتمد القيمة الحقيقية للعمالة بدورها على القيمة الحقيقية للقمح ، التي هي أقل في المستعمرات وأمريكا منها في إنجلترا ، لأنها هناك لا تتطلب إلا قدراً أقل من العمل الضروري الاجتماعي ومن هنا بدت « قوانين القمح » التي سنت لصالح الرأسمالي الزراعي عائناً لرجل الصناعة ، وتضاربت مصالحهما ، بعد سبق توافقهما خلال عهد ندرة اليد العاملة . وعلى هذا تحتم تشتيت كل الأشياء والقيود التي تتعارض مع هذا التوسع الحر للبورجوازية الصناعية . ودعت البورجوازية في سبيل تحقيق هذه الغاية سائر الطبقات لاتباع معاييرها ، مثلما حدث في عهد الثورة التطهيرية (البيورتانية) وأدعت أنها تتحدث نيابة عن الشعب ضد مضطهديه ، وطالبت بالإصلاح والغاء « قوانين القمح » ، وهاجمت الكنيسة اما باسم البيورتانية (طائفة الميتودية) أو باسم الشك الصريح ، وهاجمت كل القوانين باعتبارها مقيدة للمساواة ، وقدمت فكرة الانسان الخير بفطرته ، المولود حراً ،

وان كان قد تقيّد بالأغلال في كل مكان . وتبدو مثل هذه الثورات ضد النظم القائمة من قوانين ولوائح وتقاليّد دائماً كثورة للقلب على العقل ، وثورة للشعور والعواطف ضد الشكلية العقيمة وطفيان الماضي ، ومارلو وشيللى ولورنس ودالى امثلة مناظرة لهذه الحالة ، وعبر كل منهم عن هذه الثورة على نحو متوافق مع العصر .

لن نستطيع فهم هذه الحركة الأخيرة للشعر ما لم ندرك كيف تميز البورجوازي بروحه الثورية في كل خطواته ، لأنه اخضع أسسه التي يستند اليها للثورة ، وان كان ما دفعه الى احداث ثورة فيها هو جعلها أكثر توافقاً مع البورجوازية فحسب . وعلى نفس النحو يعد كل شاعر بورجوازي هام ثورياً ، ولكنه يعبر عن نفس الحركة التي كشفت صراحة وبصورة عنيفة التناقض الذي يعتبر شعره الثوري احتجاجاً عليه . « انهم مرآة للثورية » . فهم يحاولون الاهتداء الى انعكاس الشيء في المرآة حتى يساعدهم ذلك على زيادة الاعتماد على الشيء الحقيقي ، ليس الا . وهل يمكن أن يكون هذا الشيء شيئاً آخر غير الحرية ، أى ما يصبو اليه بوصفه منتجاً ، وشاعراً ؟ . وترجع مرارة مأساتهم وتشاؤمهم الى الفجوة الدائمة التي تفصل بينهم وبين الشيء المرغوب ، والتي تتزايد كلما اقتربوا منه . فلقد استعبدتهم جميعاً روح قصيدة كيتس الغنائية « الحسناء التي لا ترحم » (*) . وعندما استيقظوا ألفوا أنفسهم في الناحية الشديدة البرودة من التل .

وعبر عن هذه الثورة في العقيدة بليك وبايرون وكيتس وشيللى ، كل بطريقة الخاصة ، في صورة ثورة رومانتيكية .

فبايرون ارسقراطى ، ولكنه على وعى بتصدع طبقته ، وبضرورة الانضمام الى البورجوازية . ومن هنا جاء جمعه بين روح الأوشاد والرومانتيكية .

يتميز هؤلاء المتمرّدون في لحظات الثورة دائماً بفائدتهم لهذه الثورة ، كما انهم حلفاء خطرون لها . فكثيراً ما لا يكون تمردهم على طبقته وانضمامهم لطبقة أخرى مبنيّاً على ادراك الحركة التاريخية في جملتها بقدر كونه ثورة على الظروف المعوقة التي فرضها عليهم انحلال

طبقتهم . وفي حالة من حالات فوضى تقلباتهم الذاتية ، يتعلقون بأمانى طبقة أخرى ، ويتخذون منها سلاحا لمعركتهم الخاصة . فهم دائما أصحاب نزعة فردية ، وشخصية رومانتكية ، وهوائيون الى ابعد حد . يرغبون القضاء على طبقتهم ، ولكنهم لا يرغبون فى نهوض أخرى . وعندما يحدث هذا النهوض ، وتتحدد معالمة ، ويتطلب الأمر تحويل عدائهم المحطم للطبقة المحتضرة الى ولاء بناء للطبقة الجديدة ، قد يدفعهم ذلك - بالفعل ان لم يكن بالكلام - الى الارتقاء فى أحضان العدو ، ويصبحون مناهضين للثورة . ودانتون وتروتسكى مثلان لهذا النوع . ومات بايرون فى ميسولونجى قبل تعرضه لمثل هذا التحول الكامل ، وان كان ما أظهره بايرون من استعداد للحرب فى سبيل الحرية قد حدث فى اليونان ، لا فى انجلترا ، وهذا أمر ذو دلالة ، وظهرت فى حالته ثورة القلب على العقل كثورة بطل على الأحداث . والظروف وعلى الاخلاقيات ، وعلى كل « الصغائر » والتقاليد ، هذه البيرونية حافلة بأعراض هذا المرض التى كانت مصحوبة فى حالة بايرون بالأنانية الكاملة ، واغفال حساسية الآخرين . وتخفى الشيطان عند ميلتون بقناع مستحدث اقل نبلا بكثير بل لعله كان اقرب الى المشاكسة .

وتحقق لبايرون نجاح اعظم عندما اتجه للسخرية ، واتخذ هيئة الدون جوان ، وبدأ فى صورة الوغد ، وسخر من مهزلة الوجود الانسانى . وظهر من ناحية اخرى عاطفيا يشكو من الطريقة التى اتبعها المجتمع القائم فى تعذيب أسمى قدرات المرء . هذا هو جوهر البايرونية . فهى تمثل الفساد الخلقى فى صفوف الارستقراطية ، كما تمثل أيضا التمرد على الارستقراطية ، ومن هنا تشبع أبناء هذه الطبقة دائما بأفكار الموت : أفكار الموت التى تلازم الفاشية ، وهى تحارب فى آخر خندق ، أفكار الموت التى تخطر ببال اليعقوبيين ، لأن تمجيد الموت البطولى تبرير للحياة الفارقة فى الغموض والخفاء . ويكشف هؤلاء الارستقراطيون عن نفس رغبات الموت الدفينة ، عندما يتحولون الى ثوريين ، وعند قيامهم بأفعال بطولية فردية فذة - قد تستدعيها الضرورة فى أحيان وقد تكون نافعة فى أحيان أخرى ، وان كانت دائما رومانتكية ، لا يعتمدون فيها على غير أنفسهم . وهم لا يستطيعون الارتقاء الى ما هو أسمى من فكرة بطل الثورة اليائس .

أما شيللى فقد عبر عن قدر اعظم من القوة الدينامية الحققة .

انه يتحدث الى البورجوازية ، التى كانت تشعر فى هذه الحقبة من التاريخ بأنها قوة المجتمع الدينامية ، ومن هنا نادت بمطالب لا تخصها وحدها ، ولكنها تخص البشرية المعذبة جمعاء . وبدا لهم ان ضمان حرية الجميع يتطلب منهم القدرة على اثبات وجودهم ، أى خلق الظروف الضرورية لحريتهم . وأعتقد شيللى أنه يتحدث بلسان الجميع ، ونيابة عن كل المعذبين ، وبشرهم جميعا بمستقبل أكثر إشراقا . فالبورجوازي المقيّد بقيود الروح التجارية السارية فى العصر هو برومثيوس ، موقد النيران ، وأنسب رمز للرأسمال الخاضع لرحمة الآلة . حرروه وسيتمحرر العالم . وأعتقد شيللى كواحد من (من أتباع الفكر الانجليزى جودوين ١٧٦٥ - ١٨٣٦) أن الانسان خير بطبعه ، والنظم هى التى حطت من قدره . وشيللى هو أكثر الشعراء البورجوازيين فى هذه الحقبة ثورية ، فلم تكن رواية « برومثيوس محطّم القيود » رحلة فى الماضى ، ولكنها برنامج ثورى للحاضر ، يتجاوب مع مشاركة شيللى الوثيقة فى الحركة الثورية الديموقراطية البورجوازية فى عصره .

وعلى الرغم من أن شيللى كان ملحدا ، إلا أنه لم يكن ماديا . فهو مثالى ، مثلت كلماته لأول مرة المثالية الواعية ، فهى مشبعة بكلمات مثل « إشراق » و « حقيقة » و « جمال » و « روح » و « أثر » و « أجنحة » و « تداعى » و « خفقان » . انها كلمات عالما حافلا من الانفعالات المبهمة . وبدأت مثل هذه المعانى المركبة بسبب تعدد مصاحباتها الانفعالية وكأنها تدل على حقائق مشخصة مميزة ، وان كان لا وجود فى الواقع لما تعنيه . فكل كلمة تحتل التصور على أوجه مختلفة .

هذه المثالية مرآة للاعتقاد البورجوازي الثورى الذى تخيل أنه بمجرد تشتت العلاقات الاجتماعية القائمة التى تعوق الوجود الانسانى ، « سيتحقق وجود الانسان الطبيعى الأصيل » ، وستجسم مشاعره وعواطفه وأمانيه على التو كحقائق ملموسة . لم يدرك شيللى أن كل ما يمكن أن يحل محل هذه العلاقات الاجتماعية المشتتة هو العلاقات الاجتماعية الخاصة بالطبقة التى يتوافر لها قدر كاف من النفوذ ، يساعدها على أحداث هذا التشتت ، وأنه فى كثير من الأحيان ، لا تزيد هذه المشاعر والأمانى والعواطف عن كونها نتائج للعلاقات الاجتماعية

التي يعيش فيها ، ويتطلب تحقيقها بالضرورة حدوث فعل اجتماعي ، له بدوره أثر على مشاعر الانسان وامانيه وعواطفه .

وأحدث الوهم البورجوازي ثورة في عالم الشعر . واتخذت الثورة في حالة وردزورث صورة العودة الى الانسان الطبيعي ، كما حدث ايضا عند شيللي . وبحث وردزورث - بعد تأثره العميق بمذهب روسو الفرنسي ، ومثل شيللي في الطبيعة - عن الحرية والجمال اى عن كل ما ليس له وجود الآن عند الانسان بسبب وضعه الاجتماعي . ثم تدخلت الثورة الفرنسية ، واصطبغ المطلب البورجوازي للحرية بلون رجعي ، ولم تعد البورجوازية تتطلع للحرية عن طريق الثورة ، بل عن طريق الرجوع الى الانسان الطبيعي .

« الطبيعة » عند وردزورث طبيعة لا تعرف الوحوش الضارية ، والأخطار التي تعرضت لها أفعال الانسان خلال الدهور الطويلة . انها الطبيعة التي يحيا فيها الشاعر مستمتعا بإيراد طيب ، وبخيرات « النهضة الصناعية » ، حتى في حالة تمتعه بالمناظر الطبيعية التي لم تفسدها الصناعة . وتسبب انشقاق الرأسمالية الصناعية عن الرأسمالية الزراعية في فصل الريف عن المدينة . ويسر تقسيم العمل المنتج في الصناعة وجود فائض كاف من الانتاج يسمح للشاعر أن يعيش منعما في الفراغ في كامبرلاند . اما ادراك العلاقة بين الناحيتين ، اى ادراك ان التحضر وهبة اللغة والفراغ ، اى تلك المميزات التي يتميز بها شاعر الطبيعة عن اى انسان منحط ابكم كانت من نتائج النشاط الاقتصادي ، فكان يعنى تحطيم الوهم البورجوازي ، وفضح زيف شعر « الطبيعة » ، لأن مثل هذا الشعر لا يمكن أن يظهر الا في الوقت الذي يستطيع فيه الانسان السيطرة على الطبيعة بفضل النهضة الصناعية - وليس بالاعتماد على نفسه .

من هذا يتضح وردزورث متشائم ، وان ثورته بخلاف شيللي تتسم بالرجعية ، وان استمرت تتبع الروح البورجوازية . ففيها مطالبة بالتحرر من الأوضاع الاجتماعية ، ومن العلاقات الاجتماعية التي ترتبت بوجه خاص عن الصناعة ، وان ظلت متمسكة بشمار هذه الصناعة ، وبالحرية التي ما كان يمكن تحقيقها بغير هذه العلاقات .

وصحب ذلك النظرية القائلة بأفضلية لغة الكلام العادي أو اللغة « الطبيعية » ، على اللغة الأدبية المصطنعة ، ومن ثم فانها تكون أكثر منها

شاعرية . فلم يدرك وردزورث أن اللغتين على السواء مصطنعتان .
فهما وجهتان لغاية اجتماعية ، كما أنهما متساويتان في طبيعتهما ،
بمعنى أنهما من نتائج صراع الإنسان مع الطبيعة . وكل ما هناك هو
أنها يمثلان جانبين ، ومرحلتين مختلفتين من هذا الصراع . فهما
لا تتصفان بالخير أو الشر في ذاتهما ، بل من ناحية صلتها بهذا الصراع .
وبتأثير هذه النظرية ، كتب وردزورث بعضاً من أسوأ شعره .

تمت صورة التوهم البورجوازي عند وردزورث ببعض القرابة إلى
صورته عند ميلتون . فكلاهما قد رفع من قدر الإنسان الفطري
أو الطبيعي : واحد باسم الروح التطهيرية (البيورقانية) والآخر في
صور أكثر تعقداً اتباعاً لمذهب وحدة الوجود . ويستشهد أحدهما
بالشخصية الأزلية لآدم كبرهان يكشف عن طبيعة الإنسان ، ويستشهد
الآخر بالطفل وبرأته . وعند أحدهما : الخطيئة الأزلية هي المسؤولة عن
السقطة من النعمة الإلهية ، وأرجع الآخر ذلك إلى العلاقات الاجتماعية .
ومن هنا لم يظهر الاثنان في أفضل صورة لهما إلا عندما تساميا عن مثل
هذا الاعتقاد ، وارتفعاً عنه بوعي . ومع هذا فإن ميلتون لم يمجّد
العنصر الوحشي في الإنسان أو العنصر البدائي الطبيعي - كما فعل
وردزورث . كما أنه اعترض على روح التأليه البدائية ، للتعليق بالمظاهر
واشتهاؤها ، ومن هنا استطاع النجاة من النظرية التقنية التي تؤدي
إلى الفشل في قول الشعر .

وكيتس هو أول شاعر عظيم يشعر بتوتر موقف الشاعر في هذه
المرحلة من مراحل التوهم البورجوازي ، وذلك بوصفه منتجاً يتعامل
مع السوق الحرة . كان وردزورث يتمتع بدخل بسيط ، ورغم شعور
شيللي دائماً بالحاجة ، إلا أنه كان ينتمي إلى عائلة غنية . وترجع أسباب
شعوره بالحاجة ، بكل بساطة ، إلى إهماله وكرمه وسوء تدبيره في
المسائل العملية ، وكثيراً ما يكون ذلك رد فعل لبعض الأهواء السائدة
في بيوت الأثرياء . أما كيتس فينحدر من عائلة بورجوازية صغيرة ،
أقلقتهم المشكلات المالية على الدوام ، وبدت له مسألة بيع أشعاره من
الأهمية بمكان .

وهكذا يتضح أن الحرية عند كيتس لا ترتبط - كما هو الحال
عند وردزورث - بالرجوع إلى الطبيعة . إذ كانت رجعاها إلى الطبيعة
مصحوبة بهم وقلق . من أين يحصل على المال ؟ فلا يمكن أن يتحقق

ذلك - كما ظن شيللى - بالتححرر من علاقات المجتمع فى هذا العالم ، لأن الحرية الصورية البحتة ستترك الفرد أمام مشكلة كسب العيش ، ومن ثم ساقط معرفة كيتس الكبرى بالواقع البورجوازى الى موقف حدد مفتاح روح الشعر البورجوازى مستقبلا : الثورة بمعنى الهروب من الواقع . فكيتس هو حامل راية الاحياء الرومانتيكى . واصبح الشاعر الآن يهرب على اجنحة الشعر السريعة (التى لا ترى فى تعبير كيتس) ، ويركض الى عالم الرومانس والجمال والحياة الحسية المنفصلة عن عالم الحياة اليومية الواقعى بجذبه وخشونته . وبذلك يشيد لنفسه عالما حلوا يحيا فيه ، حلاوته بمثابة استنكار صامت لهذا الواقع .

هذا العالم هو عالم الأطياف المسحور الذى بنته لاميا لعشيقها (*) ، أو الذى بناه القمر (وهو مؤنث فى اللغات الأوربية) لعشيقها « انديمون » ، العالم العلوى ذو البوابة الذهبية لهايبريون . وارض البابل ، مقطوعة الآتية الاغريقية ، اى فى جزيرة « بايبا » وثمة تعارض وتحد قائم بين هذا العالم الآخر والعالم الحقيقى .

« الجمال الحق ، والحق الجمال » هذا هو كل شيء .

وفى الأرض انت تعرف ، وهذا كل ما تحتاج لمعرفته .

كما أنه دائم الخضوع لتهديد الواقع الصارم المتمثل فى حكايات « الصاجا » أو لتهديد القوى المنافسة أو لنقل مؤثرات الحياة اليومية . فلقد شئت عالم غرام ايزابيللا أخويها المفتونان بالمال . وحتى الغرام الوحشى فى ليلة « سانت أجنس » ، فانه لا يزيد عن استراحه بين عاصفتين ، أو حلم متعدد الألوان مختلس من قلب البرد والظلمة . واعلنت الأبيات الأخيرة انتصار الدماء . ولم تمنح « الحسناء التى لا ترحم » الفارس أكثر من متعة قصيرة قبل أن يستيقظ ، ونبت الريحان وازدهر فوق جثة رأس عشيق ايزابيللا ، واستقى بدموعها .

لن ينجح الوهم نجاحا كاملا فى الخداع

فهو مشهور بأنه عفریت خداع .

(★) الاسماء المذكورة فى هذه الصفحة والصفحات التالية تتبع مؤلفات لكيتس .

(★) Eve of St Agnes قصيدة لكيتس .

(★) قصيدة Isabella أو The Pot of Basil لكيتس أيضا .

هل كانت رؤيا أم حلم يقظة ؟

فلم يعد لهذه الموسيقى وجود - ايقظان أنا أم نائم ؟

ونظر كيتس الى هذا العالم الجديد من الشعر مبهورا ، وكأنه كورتيز (عندما بلغ الدرادو) ودعيت عوالم ذهب تشابمان (جورج تشابمان ١٥٥٩ ؟ - ١٦٣٤) وظل كيتس اسمه في احدى قصائده لاصلاح توازن الماضي ، وعلى الرغم من كل ذلك فمهما حدث من توغل في أعماقه فانه لا يزيد عن عالم وهم .

ساعد كيتس على ظهور مفردات جديدة ، وهى المفردات التى سادت بعد ذلك فى شعر المستقبل . لم تكن مفردات وردزورث ، لأن ما اجتنب الانتباه لم يكن بساطة الريف ، التى لم يتعرض نقاؤها لأى مساس ، ولا شيللى ، لأن ما اجتنب الانتباه لم يكن الأفكار المناسبة على سطح العالم المادى الحق ، وتذهب جفاء كما يذهب الزيد . فالريف جزء من العالم الحقيقى الملموس ، والزيد الميتافيزيقى لهذه العوالم خال من أى جوهر ، ومن ثم فهو يذكر دائما بالعالم الحقيقى الذى انبعث منه . فلا بد من انشاء عالم أكثر حقيقة ، يرجع اتصافه بذلك الى كونه أكثر ابتعادا عن الحقيقة ، ولأن لديه قدرا كافيا من الصلابة الباطنية التى تساعد على مواجهة العالم الحقيقى ، اعتمادا على الثقة بالنفس التى تتمتع بها أية حيلة ناجحة عندما تستحضر الجن والشياطين .

وبدلا من ان يتناول كيتس ما يعتبر أجمل جزء فى العالم الحق وأكثر اجزائه طبيعية وروحانية وجمالا - كما فعل وردزورث وشيللى - قام ببناء عالم جديد ، من الكلمات ، وكأنه فنان يرسم بالفسيفساء ، ومن هنا تحتم اتصاف هذه الكلمات بصلابتها وحقيقتها . ومفردات كيتس حافلة بكلمات ذات ملمس مادى جامد كترابيع الفسيفساء ، ولكنها ذات طابع « مصطنع » - فكلها قرمزية ، معطرة جامدة مرصعة ، ومتعارضة مع العصر . حيويتها أشبه بحيوية التصاوير . ومضت الأيام فتزايد اقحام هذا العالم فى عالم الاقطاع ، وان لم يكن عالم اقطاع حقا . انه عالم بورجوازى - عالم الكاتدرائيات القوطية ، وكل ما عرفته الطبيعة البورجوازية من ازدهار وحيوية فى أواخر عهد الاقطاع . هنا بدا للثورة الشاعرية طابع رجعى قوى ، كالذى بدا لها عند وردزورث ، ولكنه لم يظهر عند شيللى أكثر الشعراء اتصافا بالثورية الأصيلة .

والبورجوازي في كل مطلب جديد يطالب به في سبيل الفردية ، كحرية المنافسة ، والتحرر من ربة العلاقات الاجتماعية ، وزيادة المساواة ، انما يتسبب في مولد تنظيمات اكبر وعلاقات اجتماعية أعقد ، ومراتب أعلى من التكتلات الرأسمالية والشركات ، وزيادة في عدم المساواة . على ان كل حركة من هذه الحركات المتناقضة قد أحدثت ثورة في دعائمه وخلقت قوى انتاجية جديدة . وعلى نفس النحو ، استحدثت الثورة البورجوازية المعبر عنها في شعر وردزورث وكيثس - رغم تناقضها في حركتها - مصادر تقنية واسعة جديدة للشعر ، وأحدثت ثورة في مقومات الفن من كل ناحية .

والحركة الأساسية مماثلة من جملة نواح لحركة تجميع الشعر الأولية التي ساعدت على ظهور الشعر الاليزابثي . ومن هنا ظهرت في هذه الحقبة بين الشعراء إعادة احياء الاهتمام بشكسبير والاليزابثيين . والتفجر المتمرد للفردية المعبر عنه في الشعر الاليزابثي له مظهر جماعي ، لانه تركز على « الأمير » الشخصية التي يلتف الجميع حولها . وبدأ لهذه الظاهرة في الشعر الرومانتيكي مظهر أكثر تصنعاً باعتباره تعبيراً عن مشاعر الشخصية الفردية للبورجوازي « المستقل » وفصل الشعر نفسه عن الحكاية ، وانفصل القلب عن العقل والفرد عن المجتمع ، وأصبح كل شيء مصطنعاً معقداً متعدد الأنواع .

وبدا الشاعر الآن يظهر علامات منتج السلعة ، وسوف نحلل هذه الظاهرة فيما بعد ، باعتبارها قد أصبحت في عهد متأخر مفتاح الشعر كله . وحسبنا الآن ان نقول ان أهم شيء له دلالة هو قول كيثس بأنه قادر على كتابة الشعر الى الأبد وعلى احراق قصائده فيما بعد . فلقد أصبحت القصيدة بالفعل غاية في ذاتها .

بيد ان الأهم من كل ذلك هو ملاحظة روح المأساة التي أصبحت تحلق منذ ذلك الوقت على كل الشعر البورجوازي الجدير بالانصاف « بالعظمة » . أصبح الشعر يتصف بالتشاؤم والتمزق الذاتي . ومات بايرون وكيثس وشيللي في شرح الشباب . وعلى الرغم من ان النقاد قد اعتادوا اظهار الأسف لموتهم قبل اكمال كتابة افضل أعمالهم ، إلا ان الحقيقة تبدو مخالفة لذلك ، كما يتبين بوضوح من حالات وردزورث وسوينبرن وتنيسون . اذ يتبين ان المأساة الشخصية لموتهم - والتي بدت في حالة شيللي وبايرون على أقل تقدير كأنها أمل منشود - قد ساعدت على الحيلولة دون قيام مأساة الوهم البورجوازي بدور فعال في

شعرهم : فلقد بدأ التناقض الذى دفع حركة الرأسمالية ينتشر الآن بسرعة فائقة حتى بدت آثاره تكشف عن نفسها فى حياة أى شاعر ، ودائما على نفس الوجه . وذابت الآمال الحارة والأمانى ، وما آمن به الشاعر فى شبابه ، أو لعل هذه الأمانى قد تكررت مع تناسى ما طرأ من تغير فى الواقع فبدت جامدة عقيمة تنم عن الافتقار الى العقيدة ، مما جعل الشعراء يظهرون فى مظهر هزيل مثير للسخرية بالنسبة لصور الاخلاص التى بدت فى شبابهم . صحيح ان كل الناس يرتدون الى أرذل العمر ويفقدون أمانتهم الفتية ، ولكن فى غير هذه الصورة . ألم يكن سوفوكليس فى منتصف عمره قادرا على الكلام عن مأساة حياته بنضج دال على الاستقصاء . واستطاع ان يكتب فى الثمانين من عمره مسرحية عكست صفاء حكمة الطفل الناضج وحسن ادراكه . أما الشعراء البورجوازيون الناضجون فكانوا عاجزين عن الشعور بالمأساة أو الاستسلام . وكل ما استطاعوا القيام به هو التكرار الثقيل لعقائد الشباب أو الصمت . وكشفت حركة التاريخ عن تناقض ما هو كائن . ولكن البورجوازي تشبث بالاعتقاد بغير ذلك . فبعد ان تفلقت الأكتوبة فى روحه وغض عينيه عن الوعى بالضرورة ، فانه سلم روحه للعبودية .

نارت البورجوازية فى الثورة الفرنسية باسم الحرية والاخاء والمساواة ضد العلاقات الاجتماعية البالية . وادعى البورجوازيون - كما فعل شيللى - انهم يتكلمون باسم الإنسانية ، إلا انه ظهرت بعد ذلك صورة غير واضحة فى البداية ، ازدادت بعد ذلك وضوحا ، هى صورة البروليتاريا التى تطالب أيضا بالحرية والاخاء والمساواة . بيد ان التسليم بهذه المطالب للبروليتاريا كان يعنى القضاء على نفس المقومات التى بررت وجود الطبقة البورجوازية ، واستغلال البروليتاريا . ومن هنا تعرضت للزوال من الحركة المنادية بالحرية التى تتحدث فى البداية بوجه عام باسم البشرية ، بعد ان وصلت الى موقف يتحتم فيه تخلى البورجوازية عن بنائها المثالى المعبر عنه فى الشعر ، وتناسى الزعم بأنها تتحدث باسم الإنسانية ، وتقوم بسحق الطبقة التى تعتبر مطالبها المشابهة غير متوافقة مع وجودها . وبمجرد انتزاع كتل البشر تأييدها للبورجوازية الثائرة ، يصبح من الميسور سحقها وارغامها على التقهقر بفعل قوى رد الفعل . صحيح ان هذه القوى قد تعلمت « درسا قاسيا » ولم تعد تغالى فى الاندفاع بعيدا ضد البورجوازية التى كشفت عن قوتها ، ولذا يحدث تحالف بين قوى رد الفعل هذه والبورجوازية ضد البروليتاريا ويترتب على ذلك توازن يتمخض عن تخلى البورجوازية

عما قالتة عن الحرية وتنازلها عن بنائها المثالى . وان كان ما يحدث فى هذه الحالة هو فقدان هؤلاء البورجوازيين لجانب من ثمار كفاحهم المثالى لصالح القوى الأكثر رجعية التى قد تكون قوى الاقطاع فى حالة الصراع مع الاقطاعية ، او قد تكون دوائر المال الكبرى عندما ينشب الصراع بين الرأسمالية الزراعية والرأسمالية الصناعية .

كانت هذه الحركة هى التى اكتسحت أوروبا كلها من عهد روبسبير الى حكومة الادارة والحركة المناهضة لليعقوبيين ، كنتيجة للثورة الفرنسية . وسجل القرن التاسع عشر من اوله لآخره نفس التخلّى عن المثل على نحو مشابه لما حدث فى حالة الشعراء عندما تخلّوا عن مثل شبابهم . وفى السنوات ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ ، و أخيراً ١٨٧١ اقتفى كل الشعراء البورجوازيين أثر وردزورث الذى برد لهيب ثوريتيه فجأة من أثر المضمون البروليتارى للمرحلة الأخيرة من الثورة الفرنسية ، واتجه بدلاً من ذلك الى سلامة البداهة والوقار والتقوى .

أليس كيتس هو القاتل :

عادت الظلال ، « فلن يستطيع أحد اغتصاب هذه القمة الشاهقة »

« باستثناء أولئك الذين يتجسم لهم شقاء العالم ،

فى صورة لا تدع لهم أى راحة او شعور بالدعة »

واذا توخينا الدقة قلنا انه قد حكم على الشعراء البورجوازيين فى هذه الحقبة الا يعرفوا معنى الراحة ، من أثر شقاء العالم الذى يتضمن شقاءهم الخاص ، وان كانت روح العصر قد أرغمتهم على مؤازرة الطبقة التى تسببت فى هذا الشقاء . لم تتقدم الثورة البروليتارية حتى الآن الى مرحلة تستطيع فيها التحالف مع « بعض أصحاب العقائد البورجوازية ممن يدركون الحركة التاريخية فى جملتها » ، ومن القادرين على التحدث بصدق الى الانسانية المعذبة من أجل طبقة تشكل الأغلبية الآن ، وكل عالم البشر غدا . هؤلاء البورجوازيون لا يتوجهون بالحديث الا للطبقة التى تقوم بخلق عالم الغد شاءوا أو لم يشاءوا . فهم فى كل خطوة يتراجعون ويتخلون عن آمانيهم الفطرية لمعرفة الواعية بان عالم الغد هذا الذى يقومون بخلقه لا يمكن ان يتسع لهم .

ليوكاس

خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

في هذه الصفحات (*) ، ذكر ان الخاصة الأساسية للرومانتيكية ليست مجرد التضاد مع الكلاسيكية ، او التعلق بالقرون الوسطى ، او الاستفراق في « التمني » او « العجب » ، ولا أى شىء آخر من الأشياء الأخرى التى توحى بها صيغ تعاريفها المختلفة ، ولكنها بالأحرى تحرر المستويات الأقل وعيا فى العقل . والصحة فى الحياة والأدب على السواء ، تتوسط الافراط فى الوعي بالذات ، والافراط فى الاندفاع ، وتقع بين الاسراف فى ضبط النفس والمغالاة فى الاقلال من ذلك . ويتسبب الخيال الرومانتيكى المسكر فى تعليق شدة صرامة « الرقابة » (وهو مصطلح نفسى من مصطلحات فرويد) على احساسنا بما هو واقع ، واحساسنا بما هو ملائم . وتسيطر أولى هاتين الحالتين على الواقعى المتطرف . ويحرم الحالتين معا الكلاسيكى المتطرف ، ويهرب منهما الرومانتيكى .

ولكنه لا يهرب دائما الى الفردوس . قال جوته « الرومانتيكية مرض » . ولو كان كيتس مرضا ، فياحبذا لو بلينا بالكثير من أمثاله .

The Decline and Fall of the Romantic Ideal

(★) من كتاب

La Princesse Lointain

أنظر بوجه خاص الى الفصلين الاولين بعنوان

The Crocodiles of Alachuae, او ما هي

أو طبيعة الرومانتيكية ، و

الرومانتيكية .

ومع هذا فقد ثبت مرارا صدق ما قاله جوته . فليس « مبدأ الواقع » و « الانا الأعلى » (من سيكولوجية فرويد أيضا) من فعل الشيطان . انها ضرورتان لكل حياة متحضرة . ويقع الرومانتيكى الذى يثقل فى الشراب ، ويستسلم بشدة للاشعور ، والذى تتكرر عودته للطفولة مرة أخرى ، من أعلى الى اخمص قدمه فريسة للأمراض العصابية التى تلم بالبالغ الواقع فى أسر الطفولة ، والعاجز عن التكافؤ مع الحياة ، ولكنه يبقى معلقا بين البلوغ والطفولة . وبعد ذلك تتحول « غيوم المجد » الى كوابيس انحرافات « الهوس بالآنا » ، والى حب الحسيات حتى فى حالات التعذيب ، والى البحث عن أغرب الثمار حتى فى رياض بروسيرين (*) بجمالها المساوى للموت .

وميزة النظرة الفرويدية هى انها قد ربطت بين خصائص مختلفة من الرومانتيكية ، بعضها صحى ، والآخر مرضى ، كانت قد بدت حتى ذلك العهد منفصلة مهوشة . فقبل كل شيء ، لماذا تعددت المظاهر التى نبتت من نفس الحركة وتفاوتت مظاهرها ، بين « سيرجالاهاد » - عند مالورى فى موت آرثر الى « سالومى » لأوسكار وايلد ، ومن سيدة البحيرة لوالتر سكوت الى « لشارون » ، ومن الفروسية الى التعذيب السادى ، ومن المثالية الى حثالة الحضيض ؟ . ربما وضع فرويد ككل الرواد فى كثير من الأحيان اصبعه على الموضع الخاطيء ، وان كان من المتعذر الشك فى وجود شيء يستحق الإشارة اليه . فمن الشخصيات الكامنة فى طفولتنا شخصية اريل (من العاصفة لشكسبير) ، كما تكمن فيها أيضا شخصية كاليبان (من شخصيات العاصفة أيضا) . وبالرغم من أن هذا قد يزعج جدودنا ، إلا أننا نتقبل هذه الحقيقة باعتبارها منطبقة على الجنس البشرى بالاجمال . وهكذا فأننى اعتقد ان الرومانتيكى عندما تجول فى غابات الأحلام ، فانه كثيرا ما توغل بعيدا وتعرض للضياع كالمصاب بالعصاب الذى يلوذ من الواقع بالأشباح التى لازمته فى سنوات طفولته ، وتسببت فى هشاشة نفسه . ولقد أصبحت هذه الاعراض مألوفة عند كل الأفراد ، ومن الغريب انها تشبه أحوال الرومانتيكيين عند تدهورهم .

على أن الخمر قد يصلح المرء ، كما انه قد يزيد سوءا . وانتج

(*) راجع بيندار . ويضرب بها المثل فى شدة الاخطار والتعرض للتهنكة
أملا فى العودة للأرض مرة أخرى كأبطال أو ملوك .

القرن منذ الاحياء الرومانتيكى ، اعمالا ذات وفرة هائلة وذات قيمة خلاقة فاقت كل ما سبقها . والنقد فى هذا القرن ايضا ، قد أصبح اكثر حساسية . على انه بالمقارنة بنقاد القرن الثامن عشر الذين كثيرا ما كتبوا كلاما معقولا مشيرا للأعجاب -- واذا لم يتيسر لهم ذلك ، فانهم قد كتبوا على أى حال هراء واضح المعالم -- قد جنح النقاد الرومانتيكيون امثال كولريدج وهوجو وكارلايل وراسكين وسوينبرن ، مع كل المعيتهم ، الى الانزلاق فى هراء بعيد عن الواقع ، ربما كان اكثر اجهادا للقارىء . فمن السهل سقوط هؤلاء المحملقين فى النجوم فى الآبار ، وندر ان كانت الحقيقة هى ما عثروا عليه فى هذه الآبار .

واليوم مازالت الرومانتيكية سائدة فى ادب الكثيرين ، وحتى فى ادب « القلة » ، ويبدو لى أن آثارها المنحطة والمعبدة مازالت بعيدة عن الانقراض ، رغم شيوع بدعة الآن بين النقاد بالتظاهر باتبعاع الكلاسيكية والاستخفاف بالرومانتيكية ، وكان حصول المرء منها على قدر وفير أو يسير ، أمر مستبعد . كتب ناقد حديث « أهم شيء فيما يتعلق بالأدب المعاصر انه معاصر (أى يعبر عن روح العصر) ومن سوء الحظ انه كثيرا ما يكون آخر ما قيل . اعتقد بيتر ، ولم يكن رايه بعيد الاقناع ، أن كل الفن يتطلع الى حالة الموسيقى . أما الآن ، فانه يتطلع الى محاكاة الصحافة ، وهكذا نتقدم .

ربما بدت هذه المسألة مجرد مسألة ذوق . ولقد جادلت فى ذلك ، وقلت انه لو صح ذلك لكان من العبث قيام أى جدل بين النقاد . ومهمة الأحكام العامة المباحة للنقد -- كما اعتقد -- لا تعتمد على القول بأن هذا حسن (حسن لماذا ؟) ، أو على القول بأن « هذا جميل (جميل لمن ؟) ، بل بكل بساطة على القول بأن ذلك حقيقى ، وهذا ليس كذلك ، أو ان ذلك يبدو سليما وهذا مريض . ربما اثار استبعاد كتاب مثل بودلير الأسف -- وهو ما كان سيفعله أفلاطون لا محالة -- لأن عدم قراءة مثل هؤلاء الكتاب خسارة كبيرة ، وان كان لا يبدو لى من الصحافة تجاهل اتصاف هؤلاء الكتاب بالمرض (وثمة قدر كبير من العباقرة ليسوا كذلك) وصحبتهم طويلا والتغذى بأدبهم ، أو تناسى أن هناك مزايا كبيرة للتمتع بالصحة بدلا من المرض ، وبالسلامة بدلا من العلة . وتتركز شكايتى من الكثير من النقد الحديث على تناسيه لهذه المسائل . فهو لا يبالى على الإطلاق اذا اتصف الكاتب بالقذارة أو الوحشية أو السفالة أو البلاهة ، مادام يبدو مشيرا للاهتمام،

ومادام يترك مذاقا جديدا في الفم ، حتى لو كان وقحا صفيقا . وعصرنا
حافل ببراعم متصابية من مقلدى بودلير ممن يقدمون على التصابي
لأغراض تافهة .

وحتى في النقد النظري ، فبالرغم من أن البعض قد حاولوا البحث
عن حقائق عامة قليلة ، إلا أن هذا البعض مازال في آخر المطاف لا يتحدث
إلا عن نفسه ولنفسه ، وعن قيمه الخاصة ، وعن نظراته الخاصة
للحياة . ولو تأملنا الماضي ، سيبدو لي أن تجربتي المحدودة في
العشرين السنة الماضية ، منذ بارحت جامعة كامبردج إلى الحرب ،
لم تحدث أي أثر سوى زيادتها من صلابة هذه المعتقدات بفعل
الزمن . ففي حالات الضياع ، عندما يجلس المرء في حفرة من حفر القنابل
منتظرا الدمار من طلقة أو قنبلة ، وقنابل الطرفين واحاديثهم تطن
فوق الرؤوس ، لم يكن المتصوفون من متدينين وأدباء ، هم الذين
استطاعوا تقديم العون ، بل كانوا شعراء من أمثال هوميروس وموريس
وهاوسمان . وأشك في وجود الكثير من الأدب الحديث القادر على
اجتياز هذا الاختبار ، وإن كان اختبارا قاسيا . وإذا قدر لحماقة
أوروبا الحديثة أن تنزل بنا كارثة جديدة ، فأنى لن أبحث حينئذ عن
العزاء إلا عند الكلاسيكية الرومانتيكية لليونان ، والواقعية الرومانتيكية
لإسكلاندة ، وعند هاردي ، وفي الكلاسيكية الواقعية المرححة لفرنسا في
القرن الثامن عشر . وربما اخفقوا ، وإن كنت لا أعرف من أهم أقرب
منهم إلى طبيعة الأشياء .

كليث بروكس

ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الانجليزى

لا يخفى اننا سننظر فى مراجعتنا لتاريخ الأدب الانجليزى الى الحركة الرومانتيكية كنكسة متعارضة مع العلم . فلقد تراجعت - كما نعلم - عن الاتجاه العقلانى المعتمد على النظام والتصنيف ... وظنت على نحو ما ، ان ما سيجرب على ذلك هو العلم ، ولكن رد فعلها كان مهوشا وبذلك ظهر لنا من ناحية وردزورث بحماقته وسذاجته وهو يصنف فى قصيدة لرثاء أمه : لنباتات شأن علماء النبات ، وظهرت لنا من ناحية اخرى محاولة شيللى خلق شعر للعجائب ، والانسانيات ، يعتمد على آخر كشوف العلم . وفضلا عن ذلك ، تركزت الحركة بوصفها رد فعل للمذهب الكلاسيكى الجديد تركزا شديدا على ما هو شخصى ووجدانى ، وتعلقت بالبساطة التى عرفت عنها . واستعاضت موضوعية الكلاسيكية الجديدة بدائية رومانتيكية ، بدلا من مزج العنصرين ، كما كانا فى عصر درامى كبير كالعصر الاليزابثى . ولا فارق بين وردزورث وشيللى من حيث ضالة حظهما من الروح الدرامية . واذا عثرنا على محاولة صريحة فى التأليف الدرامى ، فاننا سنصادفها فى حالة الدراما الذاتية الشخصية لبايرون ، التى تتركز على شخصية واعية بذاتها . فهى لا تتبع نوع الدراما الذى يوضع الأحداث . ومن الغريب للغاية ان يقترب كيتس من تزويدنا بقصائد درامية فى أناشيده

Modern Poetry and the Tradition

(١٩٣٩) .

الكبرى . اذ ادرك كيتس قبل وفاته ان شعره في حاجة الى زيادة في الصلابه ومضاعفة في المتانة . ولو صح ، كما قال اليوت ، وكان هناك نقص في روح الدعابة عند الشعراء الرومانتيكيين ، فكذلك يمكن ان يقال انه كان هناك نقص في روح الدعابة في مسرحياتهم ، ولم يكن الحكم الثانى كما اسلفنا الا اعادة لترداد الحكم الأول .

ربما تساءلنا ، كيف حدث تناسب بين عودة الشعر الميتافيزيقى في عصرنا الحالى ، وبين الوضع السائد ؟ . لن أستطيع الا ان أشعر بأن حدوث ذلك الآن كان اكثر من مصادفة ، بعد ان اكتملت حلقة البحث العلمى التى امتدت من عصر هوبز الى عصر اينشتين ، وبعد ان بدا العلماء انفسهم يدركون ان علمهم في بعض المعانى خرافة ، او شيء من صنع الخيال . ومثل هذا التصور الذى رفع لعنة الخرافة عن الشعر (بعد ان جعله على قدم المساواة مع العلم في الايمان بالخرافة) قد اتاح للشاعر النهوض بنوع خرافاته اعتمادا على اصولها ، بغير ان تشوبها اى شوائب من اى اصول اخرى .

واذا عبرنا عن ذلك بلغة مختلفة بعض الشيء قلنا ان فكرة التقدم قد تقدمت جنبا الى جنب مع تقدم العلم ، وسيطرت على خيال الناس سيطرة متناسبة طرديا مع ما احرزه المنهج العلمى من نجاح . وهكذا سادت فكرة التقدم القرن التاسع عشر . ولم تتعرض فكرة التقدم للتحدى جديا الا في القرن العشرين . وبعد ان ضعفت هذه الفكرة ، اصبح الناس على استعداد مرة اخرى لقبول الشعر الذى يعرض الموقف الانسانى جملة ، مثلما يحدث في المأساة او التراجيديا ، ويعنى الاعتراف بتقدم العلم (وهو ما يجب ان يفعله الجميع) ثم انكار تحقيق الخير تلقائيا نتيجة للتقدم العلمى ، اتباع نظرة لطبيعة الوصف العلمى ، اكثر اعتمادا على النقد ، ولعل ذلك قد فتح الطريق امام نظرة اوضح واكثر انصافا لطبيعة الوصف الشعرى .

ذكرنا ان البلوغ بمبادئ التنظيم الشعرى الى نهايتها المنطقية يعنى الارتفاع بالقصيدة الى الدراما بخصائصها التراجيدية كالتشخيصية والتناقض الدرامى والسخرية والحل الذى يعقب الصراع ، ربما باعتبار هذه الخصائص اسمى تعبير تبلغه الدراما . ولعل افضل برهان - يثبت لنا ان المبادئ درامية اساسا هو اعتقاد اى امرىء ان ايسر طريقة لتعريف القارئ الحديث بالشعراء الميتافيزيقيين هو القياس بما يجرى

في الدراما ، أو دراما شكسبير بوجه خاص . وربما كان تصور القصيدة كدراما صغيرة هو الطريق الأوحـد الذي يستطيع اتباعه القارئ المسرف في حرفة عقلية . وعلى العموم يمكن القول بأن احساسنا بالقصيدة كنسيج درامي هين ، ومن الصعب القول بأن هذا الاحساس قد نما بتأثير شعر المائتي السنة الأخيرة .



يكشف أدب القرن الثامن عشر في أفضل أحواله عن اتباع بناء شعر القرن السابع عشر ، مع تقيد وضيق في النظرة والحق أن ما خفف من وطأة اخفاق شعر الكلاسيكية الجديدة « هو اهتمام الشعراء الكلاسيكيين الجدد بالسخرية » .

يستحق نقد الشعراء الرومانتيكيين لشعر « الكلاسيكية الجديدة » شيئاً من التعقيب . ليست السخرية في ذاتها متعارضة مع الدافع الشعري ، وإن كنا نسلم بأن أغلب السخریات الصورية قد فشلت في تحقيق خصائص الشعر العظيم . وربما كان الأفضل تناول المسألة على هذا الوجه : سبق أن بينا أن المشاهد أو الكلمات أو المواقف في ذاتها لا توصف بأنها شاعرية أو غير شاعرية . وعندما قلنا ذلك ، لعننا قد ظهرنا بمظهر من قضى قضاء مبرما على امكان اقامة حد فاصل بين السخرية والأشكال الأخرى من الشعر . والحق أن ما قمنا به يعني القضاء على القاعدة التي كان يستند إليها في التفرقة بين « السخرية » وبين الأشكال الأخرى في الماضي ، وإن كان من المستطاع اقامة الفارق على أساس اتجاه الشاعر .

فمن الميسور - من جهة - التفرقة بين الاتجاه الذي يكاد يعني الرضا والتعاطف الخالص ، وبين الاتجاه الذي يكاد يظهر بمظهر السخط الكامل (السالب أو الساخر) . ومن المتعذر طبعاً أدراك الطرفين في صورة خالصة مطلقة ، وإن كنا نستطيع اختيار إحدى القوائد الغزلية البسيطة الرقيقة لتمثيل أحد الطرفين ، واختيار قصيدة ساخرة بسيطة ذات معنى مباشر للدلالة على الطرف الآخر . على أنه من الواضح أن أي اتجاه مركب على أي وجه سيتضمن مزاجاً من هذين الاتجاهين الأساسيين ، سواء كان ذلك في شعر الغزل ، أو الشعر الديني أو التراجيديا . ولو صح ذلك سيتعذر التعرف

على أسمى نوع من السخرية في ذاته . إذ أنه يظهر ممتزجا بصورة لا يمكن ادراكها في أى شكل ما كالتراجيديا على سبيل المثال . فإذا نظر للموضوع على هذا النحو ، سيتضح أن العصر الاليزابثي – ولا فارق يذكر بينه وبين القرن الثامن عشر – كان عصرا ارتفع فيه شأن العنصر الساخر ، وإن كنا سنركز على أمثلة مثل هاملت وتيمون الاثيني ولير بدلا من تركيزنا على السخریات الصورية لهول ومارستون .

الخطأ الأساسي لعصر الكلاسيكية الجديدة اذن ، ليس سماحه لدافع السخرية بالتعبير عن نفسه ، بل بالأحرى لأنه عزله عن باقى الحوافز ، بحيث بدت تراجيدياته شديدة الوقار ، ومن السهل اعتبارها من الروايات التعليمية . ومن جهة أخرى ، فعندما حاول شعر الغزل الكلاسيكى الضرب على أوتار القلوب وأسرف في العاطفية فإنه قد اقتصر على الشعر الغزلى ، كما انحصرت السخرية الكلاسيكية الجديدة في أشعار السخرية .

الاستثناءات الظاهرة تثبت القاعدة ، وتؤديها . وكما قلنا ، تعد « صورة اتيقوس » أفضل من أغلب صور « الدنكياد » ، لأن أحكام بوب في الأولى أكثر اضطرابا واتجاهه أقل بساطة . ولنعد هنيئة الى درايدن . أن أعظم قصائده رسوخا من بضع جوانب هي Hind and the Panther . إذ ساعد انتماؤه في باكورة حياته الى الكنيسة الانجليكية ، واستمرار تعاطفه وفهمه لموقفه على جعل سخرياته تبدو دسمة غنية .

وعلى الجملة يمكن القول بحاجة المصطلحات التي جرت العادة على استخدامها في المراجع العامة عند وصف الشعر الكلاسيكى الجديد الى إعادة نظر وفحص . فلم يتركز على الفكر شعر عصر العقل – كما بينا – ولن يصح القول باتصافه باكتمال الشكل من الناحية الجمالية ، إلا اذا سلمنا بقصور الشكل الذى قبله شعراء العصر . ولو عنيينا بالشكل طريقة تنظيم مختلف العناصر في القصيدة حتى يستطاع الافصح عن مقاصد الشاعر كاملة ، لوجب القول في هذه الحالة بتميز أنشودة الخريف لكيتس بكمال المادة ، والأمر بالمثل فيما يتعلق « باغتصاب خجلة الشعر » لبوب و « يوم القديسة لوسى » St Lucy's

لدون . ويصح نفس الكلام بالنسبة لصفات « الثبات » و « الصحة »
و « الصقل » .

هكذا اهتمامنا اهتماما بعيدا بشعراء مثل « بوب » و « سويفت »
و « جاي » ويحتاج الشعراء المدعوون بالسابقين للرومانتيكية الى بعض
المزيد من العناية ، وان كنا عند حديثنا عن طومسون (في فقرة استبعدت
هنا) قد المحنا الى بعض أشياء ينبغي ان يقال هنا . ووصفهم
بالسابقين للرومانتيكية صحيح الى حد بعيد . وليس من شك في ان
المراجع قد أصابت عندما أشادت بالخصائص الرومانتيكية التي يمكن ان
تصادف عندهم ، وان كانت هذه المراجع قد أسرفت كثيرا في الاشادة
« بالمجاز » عند هؤلاء الشعراء « وهو يصارع لتحطيم الكلاسيكية
الجديدة » ، فالواقع ان هناك قدرا كبيرا من الاتصال في شعر هذا القرن .

ليس شعراء ما قبل الرومانتيكية بأقل من بوب ميلا للوصف
والشعر التعليمي . وثمة تغير يسير في بناء شعرهم ، اما ما حدث من
تغير في مادة الوصف والشعر التعليمي فظهر في وصف مراقص لندن
بدلا من مناظر الريف ، وفي ظهور مقالات تدعو للارتقاء بالوصف
والصيد وزراعة القصب ، بدلا من مقالات الدعوى الاخلاقية
والتهذيبية .

صحيح قد ازداد ميل شعر ما قبل الرومانتيكية الى اتباع
طريقة ميلتون في الشعر المرسل او مقاطع ميلتون الثمانية ، اكثر من ميلهم
الى المقاطع البطولية لبوب ، وان كان ميلتون قد بدا حتى من وجهة
نظر الكلاسيكية الجديدة جديرا بالانتساب الى الكلاسيكية مثل بوب .
فأستعمل وسائل مثل التشخيص والتلميحات الكلاسيكية والكنى الرائعة .
كما ان بوب ذاته قد امعن بالفعل في الاستفادة مما استعاره من ميلتون
وآثر كثيرون من شعراء القرن الثامن عشر الذين ربما انزعجوا بعض
الشيء لو عرفوا انهم متهمون بالرومانتيكية اتباع ما بدا لهم طريقة
ميلتون الكلاسيكية على اتباع طريقة بوب .

ربما كان افضل من ذلك تأييدا لهذا المعنى ملاحظة ما فضل
مقلدو ميلتون في القرن الثامن عشر عدم تقليده من شعره ، كهذا القول
الجرىء البعيد عن المنطق على سبيل المثال .

الشمس تبدو لى مظلمة .

صامتة كالقمر .

عندما يهجر الليل .

مختبئاً فى خواء كهف محاقه .

نطق شمشون بهذه الابيات الرائعة عندما أصيب بالعمى ، وان كانت الشمس منطقياً لم تزدد « صمتاً » عما كانت عليه عندما كان يتمتع بالابصار . ولهذا المجاز ما يبرره ، وان تعذر اتباع هذا التبرير وفقاً لنظرية القرن الثامن عشر فى النقد . وترك مقلدو ميلتون مثل هذه المعانى البعيدة عن العقل فى أغلب الأحيان جانباً . وهذا سبب من الأسباب التى جعلت مقلداتهم أقل إثارة من الأصل الذى نقلت منه (أشار أميسون فى كتاب شعر الريف الانجليزى (*)) الى الكثير من هذه الأشياء عند فحصه لطبعة بنتلى للجنة المفقودة) ، كما أنهم فضلوا أيضاً التغاضى عن تلاعب ميلتون المستمر بالألفاظ (*) .

هذه الأساليب الاليزابثية - وهى أقرب الى الجناس - ويستبعد ان تكون قد اجتذبت عصراً غارقاً فى أصول الوقار واللياقة .

سوف يساعد ادراك الاتصال الاساسى فى شعر القرن الثامن عشر على تفسير الكثير من الأمور ، التى يميل معظم مؤرخى الأدب الانجليزى الى غمرها بالغموض . وعلى سبيل المثال ، لماذا اعتبر كولينز وجراى - وهما شاعران قد حرصا بطريقة واعية على استعمال موضوعات رومانتيكية كالحكايات القوطية وحكايات الشمال ، ولديهم مشاهد من شعر القبور (١) - كشاعرين من أشد الشعراء اتباعاً « للكلاسيكية » ، أو لماذا يعد شاعر مثل يونج من الساخرين على طريقة بوب ، كما يعد فى نفس الوقت منتقياً لمدرسة « شعراء القبور » .

English Pastoral Poetry (★)

(١) مدرسة تنسب الى بلير وروبرت يونج اشتهرت بشعرها السوداوى .

(★) فى نهاية الكتاب بعض أبيات لميلتون يظهر فيها هذا التلاعب ، الذى

يتعذر ترجمته للعربية .

الشيء الجدير بالاهتمام هو ان التغيرات التي استحدثتها رواد الرومانتيكية قد كان لها اثر يسير في بعث الحياة في المجاز ، او زيادة طواعية الشعر ، وتنوعه . ومال السابقون للرومانتيكية بتقدم القرن الى زيادة « الوحشية » (وان كانوا لم يقتربوا من الوحشية كما ظهرت عند ساندبورج او ويتمان) ، وظهروا جراءة في تركيزهم على الشاعر ، وعبروا عن انفسهم باخلاص المتحمسين . وفوق كل ذلك ، فانهم قد ذهبوا الى حد التطرف عندما ألحوا في بيان الخصائص الشعرية الجوهرية لبعض انواع معينة من الموضوعات ، وان كانت هذه الميول قد زادت ابتعادهم عن بناء الشعر الاليزابثي .

يكاد يكفى بالنسبة للكثيرين من السابقين للرومانتيكية الاشارة الى الموضوعات الشعرية الجديدة - كالسيوم والبلابل واطلال الابراج واشجار الزرنب . ولا شك ان بعض اشعارهم لم تبد اكثر من عروض مشحونة بطائفة من هذه الأشياء الواهية الترابط ، الذي لم يعتمد على اكثر من بعض الجمل الاعتراضية المناسبة ... ولا وجود لنظير سابق او لاحق لتحول الكلمات الشعرية الى اكليشيات يمثل هذه السرعة . وهذا دليل على مدى اعتمادهم على الاتباع في احداث مؤثراتهم الشعرية .

في مثل هذا الشعر ، هناك قدر ضئيل من المجاز . ومن المستطاع وصف عملية ابتعاد المجاز عن اصله على النحو الآتي : نزع الشعراء الكلاسيكيون الجدد الى استعمال المواد الشعرية لتزيين الموضوع ، او زيادته وقارا ... اما شعراء ما قبل الرومانتيكية (الذين غيروا بطبيعة الحال الموضوعات المعتبرة شعرية) فكثيرا ما قنعوا بالاشارة الى الموضوعات ذاتها .

يصور روبرت بيرنز الحد الأقصى الذي اندفع اليه التركيز على مواد الشعر في نهاية القرن . ففي نظر بيرنز ، تتمثل الشعبية الى حد كبير في الاهتمام باللون المحلي والبدائية بألوانها الزاهية - وهي اهتمامات ليست غريبة عن حضارتنا . ولم يحجم بيرنز بالذات عن المشاركة في هذه الاهتمامات . وتتردد اعتذاراته الكثيرة التي اعترف فيها بجهله وعدم اتباع الأصول بين السداجة الدالة على حسن النية، وبين الحذق في السخرية . لم يكن بيرنز قرويا ساذجا ، كما أنه لم

يتصف بالدهاء والبراعة في اجادة الهجوم على الأصول السائدة .
وثمة جانب من الوعي الذاتى في عمله ربما تعذر الفصل بينه وبين
الذكاء والفطنة ، وبدا دخيلا فأساء الى بعض أعماله الشديدة
الجدية ، ويتجلى أقوى جانب عند بيرنز في محاولاته استيعاب
العناصر التى اعتبرت تقليديا لا شعرية في الشعر . غير ان هذه
المحاولة لم تحدث في شعره الأكثر جدية ، واقتصر ظهورها على
السخرية والأشعار الأكثر خفة (*) .

لو بدا هناك أى انحراف مقصود في هذا الثناء على بيرنز بوصفه
شاعرا ساخرا ومؤلفا لأشعار خفيفة ، نتيجة لاشتهاره كشاعر
بسيط يتسم بالطيبة وكشاعر للقلب ، فما علينا بكل بساطة الا الدعوة
لاستقصاء الأشعار المذكورة . ولعله مما يدعو للسخرية بالنسبة
لأولئك الذين يصرون على التركيز على دور « الطبيعة » في التمهيد
للرومانتيكية ، الا يكون الفلاح الرومانتيكى (بيرنز) هو الذى
استعاد الحرية للخيال ، ولكنه بليك ابن لندن . ويمثل بليك - ما لم
يمثله بيرنز - الرجوع الى التورية الاليزابثية الجريئة واستعمال
السخرية الجادة ، مع الاستعداد للمخاطرة بتقديم معان غامضة ،
بل والاقتراب بعض الشيء من الروح الميتافيزيقية .

التورية عند بليك نابضة بالحياة . ففي قصيدة « لندن » ،
تحولت التنهيدة الى دموع (وفى لغة بليك الى دماء) جرت على جدران
العصر . ووصفت لعنة الغانية الشابة بانها قد « فجرت » اذن الطفل
حديث الولادة (باللغة الانجليزية تعنى اسالت دمع الطفل الحديث
المولد) . وفى قصيدة أخرى (*) ، قيل بانه « من المستطاع التقاط
اللولولة فى فناجين من الذهب » . أما فى قصيدة المتهمك (**) ، فذكر أن
حبات الرمل عندما تقع عليها نظرة الساخر تتحول الى « درر » تشرق
بنور الحقيقة ، ثم تتحول بعد ذلك الى رمال على شاطئ البحر الأحمر
حيث سيمر شعب الله المختار . وترمى التورية الى تحديد الفكرة والتعبير
عنها ، وهى تمثل امتزاج الصورة بالفكرة ، ومن ثم تعد محاولة

To A Louse ... The yolly Beggars

Tam O'Shanter

(*) The Mental Traveller

(**) The Scoffer

(★) مثل

ناجحة للخلاص من تأثير هوبز الخائق ، ويدت في نوعها فريدة في عصرها .

ثمة تعقيب آخر على روح الدعابة عند بليك . تأمل البيتين الآتيين من قصيدة « لندن » :

كيف تسببت صيحات منظفى المداخن في اصابة كل كنيسة سودها الهباب بالفرع

هنا اصبح سواد جدران الكنيسة من اثر الصماخ دلالة على الخطيئة التى اقترفتها الكنيسة عندما اخفقت في الاحتجاج على استغلال الأطفال ، المتعارض مع المسيحية ، بتشغيلهم منظفين للمداخن . ان صماخ هذه الحرفة قد لطخ الكنائس ذاتها ، وان كان بليك قد ذهب الى ما هو ابعد عندما قال كأن صيحة الطفل كان لها تأثير اللعنة ، كما ان هناك اشارة الى ان الكنيسة قد اسودت بفعل الصيحة ، بالاضافة الى اصابتها بالفرع . وفضلا عن ذلك ، فقد قصد بليك بكلمة « فرعت » ان الصيحة تسببت في تطاير بساط غطى الكنيسة ، بمعنى ان الكنيسة قد ماتت . لم يكن شعراء باكورة القرن السابع عشر يلقون اى عناء في ادراك ما في هذه المقارنة من دعابة ناجحة تم تقديمها بالمعنى . وبلبك شاعر ميتافزيقى ، وان كانت العناصر التى جعلته شاعرا من هذا النوع قد ندر ظهورها في شعر عصره . كما انها لم تظهر في اى عصر آخر في مثل هذا الشكل المتطرف . سيظل بليك دائما شخصية فذة غير عادية .

وبعد ازدهار الميول الرومانتيكية في وقت باكر من القرن التاسع عشر ، ظهرت علامات تغيرات اكثر تطرفا . وأعيد النظر في أسلوب الشعر وحاول البعض انشاء على قاعدة عريضة تساعد على استيعاب الجوانب اللاشعرية . وازداد المجاز حيوية وجراة نوعا . وصادف الشعراء الميتافزيقىون استحسانا ، وحظوا ببعض الثناء ، حتى وان لم يقتدوا بمثل هذه الأشعار ، بل لقد جاء كولريديج - كما رأينا - بنظرية جديدة في الخيال ، وان كان الاعتقاد في كمون الشعر في بعض معانى معينة قد ظل سائدا ، وأهم من كل هذا عدم ثقة الشعراء في العقل .

ويمكن اكتشاف مفتاح المشكلة في التعلق الجديد بالبساطة الى حد العبادة ، وكما قلنا في فصل سابق ، لقد سبق لشعراء « الكلاسيكية الجديدة » ايضا ابداء الرغبة في توخي البساطة ، وان كان ما دفعهم الى ابتغاء البساطة هو الرغبة في الوضوح المنطقي ، بل لقد رغبوا في الاقتراب من « الطبيعة » ، وان كانت طبيعتهم قد اعتمدت على الاقتراب من « المحتوم » ، الذي عني في القرن الثامن عشر التمشي مع النظام المنطقي للعالم .

اما البساطة الرومانتيكية فشيء بعيد الاختلاف عن الوضوح المنطقي . فلقد انتقل الاهتمام في الشعر من حسن التعبير المنطقي ، الى صفاء مشاعر الشاعر . وأعرب الشاعر الرومانتيكي عن عدم ثقته في العقل بوصفه معاديا للمشاعر محطما للتلقائية .

ولجأ وردزورث الى التصوير ، ولأنه لم يثق بالعقل ولا بحدة الفطنة فقد لجأ الى اللف والدوران في شعره . ومن ثم فلم يكن طول كثير من افضل ما كتب من شعر محض مصادفة . وتجيء عادة تأثيراته الحسنة كما حدث في قصيدة « ميكائيل » نتيجة للتوفيق في عملية التصاعد ، اكثر مما تجيء من استعمال رموز درامية قليلة مختارة بعناية .

سبق أن ذكرنا ما قاله « يتس » عن القصود الذي عرف عن وردزورث كفنان وبأنه يفتقر الى الخاصة الدرامية ، ولذا فانه كثيرا ما يبدو ضحلا سقيما . ويردف « يتس » قائلا : « زاد ذلك من شعبيته عند النابهين من الصحفيين والسياسيين مؤلفي الكتب » وهذا صحيح . فلو كان وردزورث من كتاب المسرح الواعين ، أو من الذين يتخفون وراء قناع لتسبب في اغلب الظن في حيرة مثل هذا النوع من القراء ، ولعله كان حير نفسه معهم .

ثمة دليل من ابلغ دلائل عدم الدقة في طريقة الحديث التقليدية عن الشعر الانجليزي يتبين في سهولة الجمع بين شيللي وكيثس . ولا أعني بذلك القول بأن النقاد لم يكونوا دائما على دراية بما بين الشاعرين من اختلاف في المنهج والأثر . ويتبادر الى ذهني اختلافهما في العيار الشعري . ويصعب على المؤرخ التقليدي أن يتصور أن شيللي كان شاعرا بعيدا عن الكفاية ، واضال قدرا من كيثس . فلا جدال أن أي بحث سينتهي الى هذا الرأي .

ولا يقتصر الأمر على اتهام شيللى برداءة الصنعة التى تظهر فى تراخى الروى والميل الى الزخرف والمجازات الاستعراضية البالغة فى بعض الأحيان . اذ يكشف أى تأمل للشاعرين من ناحية الروح والاتجاه عن اختلاف أهم . فنذر ان أظهر كيتس أى عاطفية ، أما شيللى فيقلب عليه ذلك . وكيتس فنان كبير لا يغامر بذكر العبارات الفاحشة التى يقحمها شيللى أحيانا مثل « أموت ، أشعر بالاغماء ، أسقط » . او « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » . وحاول كيتس ، حتى فى باكورة حياته ، اخضاع قصائده الفغائية لشكل مقيد ، وحرص على موضوعيته ، كما حدث فى « أنشودة الخريف » ، وحاول السخرية من ذاته ، فى « أنشودة البلبل » على سبيل المثال .

لو اننا لاحظنا امكان القول باتباع أنضج أشعار كيتس لقواعد الشعر الرمزي المتافزيقى ، فان هذا سينفى بكل تأكيد الظن بحدوث محاولة لتحويل كيتس الى « دون » او الى شكسبير او ميلتون . صحيح ان الحكم على شيللى بالقياس بهذه المبادئ لن يبدو فى صالحه الى حد ما ، الا ان النتيجة التى ستترتب على اقامة هذه الفروق ستظهر ابعدا هامة مما قد يرضى القراء فى البداية ، لأن الاتهام بالعاطفية ، والافتقار الى التناسق والخلط بين التعميم المجرد والرمز ، وبين الدعابة وبصيرة الخيال ، ليست بالاتهامات التى تغتفر بكل بساطة .

هل يساعد على زيادة الايضاح مسابقة احد كتب التاريخ المشهورة عن الشعر الانجليزى فى قوله عن كيتس انه « يعبد الجمال للجمال ، ولا وجود عنده لأى مقاصد اخلاقية ثانوية كالموجودة عند شيللى » الا استطاع تحديد الفوارق الأساسية بينهما على النحو الآتى على وجه التقريب . يميل شيللى الى اثاره نقطة ما ، والى طرح فكرة قاطعة ما بعد احاطتها بهالة اثرية جميلة . وفى حالة فشل شعره ، فانه يفشل نتيجة للاسراف فى التبسيط ، او الحشو بالتفاهات . أما كيتس فيعمل على الكشف عن تجربة ما ، لا بوصفها تعميما مستحبا يستحق الترميق والتجميل ، بل بوصفها موضوعا جديرا بالكشف فى كل تشعباته . ولن استطاع اطلاقا انتزاع حتى القول المجرد الآتى من سياقه دون اساءة للقصيدة :

**الجمال هو الحق والحق الجمال هذا كل شئ
يمكن أن تعرفه على الأرض .**

فمن غير المستطاع تحديد معنى هذين البيتين إلا بالرجوع للسياق ، ولن تظهر حقيقة حكمته إلا مما يتضح من السطور السابقة في القصيدة وبعد النظر اليه كعنصر من العناصر التي تتألف منها التجربة جملة . فلم يقصد به التعميم الذي يمكن أن ينتزع من القصيدة ، ويوضع الى جانب التعميمات العلمية والعملية في عالم الحياة اليومية .

والحق أن ثمة اختلافا بين كل من كيتس وكولريدج وبين معاصريهما من ناحية رفضهما فرض الناحية التهذيبية . فهما يقدران تعقد التجربة تقديرا شديدا يحول دون أساءتهما اليها عن طريق المغالاة في التبسيط . ويقدران المعنى الشخص تقديرا كبيرا ، حال دون تورطهما في أية تجريدات سهلة . فهما يفكران من خلال الصور . وقدم لنا كيتس « انشودة البلبل » بدلا من الصيغة التي استعملها شيلي في احد قصائده (*) ، وبدت كصورة غريبة ، انتقل منها الى ناحية مجردة :

اعذب اغانينا ، هي التي تروى

اشجى افكارنا

وبدلا من تعميم وردزورث الاقرب الى الضحالة في قوله :

لا تستطيع العين الا ان ترى .

ولن نستطيع ارغام الانن على التوقف

واجسامنا تشعر حيثما وجدت

برضانا او غير رضانا .

ولست اقل من ذلك حدسا لوجود قوى

قادرة من تلقاء نفسها على احداث انطباعات في عقولنا .

حتى نستطيع تفضية عقولنا

بروح سائلة حكيمة

(*) Ode to a Skylark

قدم لنا كولريديج بفضل قدرته على الاهتداء الى قدر كاف من الرموز المعبرة عن هذه الفكرة « قصيدة البحار القديم » (*) . وحقق الملاح في تجربته لقاء دراميا مع هذه القوى . ولكن يا للفارق بين التجربة التي عرضتها أبيات وردزورث المجردة ، وأجملتها وبين تلك الأبيات التي نقلتها قصيدة كولريديج الرمزية : والمقارنة بعيدة عن انصاف وردزورث ، لأنها قد قارنت إحدى قصائد وردزورث الهبنة الشأن بأفضل قصائد كولريديج . وان كانت قد ألقت ضوءا على الطريقة التي عرف بها وردزورث ، ولعلها بينت كيف نجحت قصيدة كولريديج العظيمة في التغلب على تفاهة موضوعها الواضحة .

(*) Rime of the Ancient Mariner

ادوين بيرى بيرجام

الرومانتيكية

من يسعى لتعريف الرومانتيكية يتعرض لمهمة محفوفة بالمخاطر ، تسببت في العديد من الضحايا . ولعل من التهور أن يشتهى الانسان مضاعفة المصاعب . ولذا فأننى اود أن اؤكد من البداية عدم اهتمامى بالرومانتيكية التى ينظر اليها كنقيض لمبدأ الكلاسيكية . وتتشابه فكرة تردد التعبير الأدبى بين حدين متناقضين : الرومانتيكية والكلاسيكية كثيرا مع الزعم بأن المجتمع البشرى ، أو سلوك الفرد يتردد بين قطبين متعارضين : الخير والشر . وهى نظرة خداعة ينبغى أن نتركها للدرس فى مناسبة أخرى . أما بالنسبة لما نحن فيه الآن ، فأننى سأقنع بالمشكلة الأكثر تحديدا والخاصة بتعريف الرومانتيكية ، أو بما يسمى بوجه عام بالعصر الرومانتيكى فى الأدب الأوروبى ، الذى استمر زهاء القرن وتوسطته بداية القرن التاسع عشر .

ليس من شك فى أن أى تعريف شامل لهذه الرومانتيكية على شىء لا بأس به من الدقة أمر مرغوب فيه . ولم تكن تعاريفنا الشاملة فى الماضى قاطعة ، كما كانت تعاريفنا القاطعة محصورة المجال ، والتعريف المتفق عليه بوجه عام هو القول بأن الرومانتيكية تضم فلول

الفارين من الكلاسيكية الجديدة . وما لم يكن الأدب الرومانتيكى ذا أهمية أقل مما يفترض عادة ، فلن يعدو مثل هذا القول السالب الا ان يخفى افلاس محاولة التعريف . ومن جهة اخرى ، اثبتت التعاريف القاطعة عدم كفايتها لما ظهر فيها من تعارض بعضها مع بعض . فلقد وصف برونثير على سبيل المثال الرومانتيكية بانها اكتشاف للذات . وقال آخرون بل هى اكتشاف للطبيعة ، بينما قال آخرون غيرهم انها رجعى الى العصور الوسطى . واعتقد واطس دانتون انها اعادة كشف للعجائب ، واثنى عليها ناقد امريكى من رجال الدين فى عصر فلسفة العلويات (الترانسندتالية) ووصفها بانها ادب المنى . وحديثا شعر الأستاذ بايت بالتقزز من تعلقها باللامعقول ، واتهمها ماريو براز بانها علامة على التدهور . بينما ندب نقاد من أصحاب الاهتمامات الاجتماعية أثرها فى الهروب من الواقع . ولا داعى لأن يروغنا ما يكمن وراء هذا التنوع فى محاولات الوصف من اختلاف فى معايير النقد . اذ يصح كل وصف من هذه الأوصاف لو طبق على الكتاب على انفراد . فبايرون وهوجو صاحب نزعة ذاتية واضحة ، كما كان شاتوبريان ووردزورث مولعين بوصف المناظر الطبيعية . ويمثل سكوت فى انجلترا وتيك فى ألمانيا أعادة احياء العصور الوسطى . بيد أن هناك تطلعا وشوقا لظهور عالم أفضل عند شيللى ، وعند هوجو أيضا . بينما رأى عدة أشخاص فى المؤلفات الأخيرة لشاتوبريان وشيللى هروبا من الواقع الى عالم يتجاوز زماننا ومكاننا .

ومع هذا فسيخف هذا الغموض السافر بعد التعرف الى اتجاهات معينة . فلو جعلنا روح التعلق بالعصور الوسطى تمتد بحيث تشمل العصر الأول من العصور المظلمة ، والماضى الكلاسيكى بوجه عام ، والشرق ، والماضى الكلاسيكى ذاته فى حالة النظر اليه نظرة لا كلاسيكية - فى هذه الحالة سيصبح التعلق بالعصور الوسطى هو من أول ما ظهر من اتجاهات الرومانتيكية . وعاش بخاصة فى ألمانيا ، وفى انجلترا الى حد ما ، ولم يعيش على الإطلاق فى فرنسا باستثناء ما ظهر من آثار لهذه الروح فى رومانسات دumas . وبالإضافة الى ذلك ، وجدير بالتنويه ، أن تكون هذه الظاهرة من بين كل مظاهر الرومانتيكية أكثرها غموضا فى فحواها ، وأبعدها عن الناحية العملية . فهى تزعم أن قيم البطولة والمخاطرة ، أى تحرر المثل الأعلى فى عبارة أخرى ، قد وجدت فى كل نوع تقريبا من أنواع المجتمع التى لم تتبع تقاليد الكلاسيكية ،

وبأنها لم تخص مجتمعا بالذات ، كما أنها لم تكن وقفا على المجتمع الذى سبق مباشرة العصر الكلاسيكى الجديد .

أما بالنسبة للاتجاه الثانى الذى ربما تصور الرومانتيكية اتجاها يركز على النزعة الفردية وتضخيم الذات ، فبالرغم من أنه بدا بوجه عام من السمات التى تميزت بها أشياء مختلفة مرتبطة بما سميناه روح التعلق بالعصور الوسطى ، فإن الكتاب الأوربيين من أمثال برانديس قد راوه فى الأغلب تعريفا وافيا ، وساووا بين الرومانتيكية والبايرونية . على أن البايرونية قد خفت ذكرها فى ألمانيا بعد ظهور الأدب الذى اقتدى برواية اللصوص لشيكلر ، ولم تزد عن تيار واهن فى إنجلترا ، ولم تزدهر الا فى فرنسا . واضطر بايرون الى الهروب من وطنه إنجلترا، أما البايرونية التى ظلت باقية فقد انتقلت الى شخصيات كارلايل وتينسون . وعلى هذا يمكن القول بأن البايرونية هى العلامة المميزة للرومانتيكية الفرنسية ، كما تمثلت فى الأدب عند روسو ، ثم فيما بعد عند هوجو ، ثم تمثلت فى الحياة اليومية - بتأثير روح روسو - وبدأت فى اعظم مظاهرها فى صورة نابليون .

وفى إنجلترا حدث عكس ذلك . ولو قبلنا حكم ارنولد لقنا ان نزعة افتتان وردزورث بالطبيعة كانت تمثل التيار الرئيسى . والولع بالطبيعة وحياة الريف من المؤثرات الأدبية التى تأثرت بها إنجلترا قبل وردزورث بأمد بعيد . وبعد العصر الاليزابشى ، استرعت الانتباه فى خليط من المشاهدات والفانتازيات والروحانيات فى أعمال شعراء مثل تراهيرن . وظلت باقية حتى عند بوب . وهذه علامة تدل على أن تقبل إنجلترا للكلاسيكية الجديدة كان محدودا ، وبعد زوال شهرة بوب ، احتلت هذه النزعة الصدارة . ومن الشواهد الدالة على ما لاقت من مقاومة متواصلة فى إنجلترا تلك النزعة الكلاسيكية الجديدة بروحها التى تركزت على التعلق بالمدينة : وست واكينسان وشنستون وطومسون وكراي وكوبر وجراي وشعراء مدرسة المقابر ، وتخطيط الحديقة الانجليزية ، والقريبة فى الريف . وتأثر بها فيما بعد سكوت ، كما أنها موجودة عند كولريدج . ولم يؤكد شعر كيتس غير جانبها الجمالى . وكل شاعر رومانتيكى انجليزى ، مهما كانت صفاته الأخرى ، كان شاعر طبيعة أيضا . على أن أهم ظاهرة فى شعر الطبيعة الانجليزى هى أنه لم يكن بايرونيا ، اللهم الا عند بايرون . فالطبيعة فى نظر وردزورث حقيقة موضوعية مرادفة لله ، ويعلم

الشاعر خضوعه لها بكل تقدير واحترام . فأثرها في ترويض النزعة الفردية أعظم من أثرها في الحث على تضخيم الذات . وهكذا يتضح أن ما قام به وردزورث هو الرجوع الى النزعة الطبيعية الانجليزية في القرن السابع عشر ، مع أحداث بعض تحويرات فيها .

بذلك نكون قد اهتدينا الى تصنيف جزئي على أقل تقدير عندما اكتشفنا كيف سيطرت هذه التعاريف الثلاثة للرومانتيكية على هذه البلدان الثلاثة المختلفة : روح التعلق بالقرون الوسطى في ألمانيا ، والنزعة الفردية في فرنسا والافتتان بالطبيعة في إنجلترا . وعند الإقدام على الخطوة التالية أى توحيد التعاريف الثلاثة في تعريف واحد ، علينا أن نعرب عن تقديرنا لقول آخر مقبول بوجه عام عن الرومانتيكية . ونحن لن نمانع في الاتفاق مع ما قاله الأستاذ بابيت عن أول مؤثر مباشر دفع الى انتشار الرومانتيكية في سائر الأنحاء هو كتابة روسو . وخلال الثورة الفرنسية ركزت معتقدات روسو على نحو ملائم في رموز الشعار المعروف : « الحرية والاخاء والمساواة » وغنى عن القول بأن هذه المصطلحات الثلاثة لا تناظر الاتجاهات الثلاثة التى سبق أن ذكرناها ، والتى استبعدت مظهرها من مظاهر الرومانتيكية هو المظهر السياسى ، الذى كان أهم مظاهرها عند الراى العام المعاصر ، وعلينا أن نتوقع تزويده بمفتاح لتعريفنا .

ظهرت متضمنات كلمات الحرية والاخاء والمساواة — كما يجب أن ندرك — فى صورة غير متبلورة فى سياق الأدب الرومانتيكى الباكر . والواقع أن العبارة هى مجرد تقيض حاد لمبادئ « الكلاسيكية الجديدة » . « فالحرية » هى تقيض خضوع الفرد للنظام الأبدى للكون فى الكلاسيكية . و « المساواة » بمثابة انكار للنظام الارستقراطى الهرمى للطبقات الاجتماعية والقيم المجردة . و « الاخاء » يدل على استنكار ازدياء الاقطاع للديموقراطية وعامة الشعب . وبعد الأدب الباكر المؤلف على غرار « اللصوص » لشيلر ، رغم عدم كفايته كتعبير جمالى ناجح ، ذا قيمة تاريخية هائلة ، بالنظر الى انه قد بشر ، ضمنا ، وعلى نحو سالب بالغابات الايجابية الواعية التى جاءت فى الشعار الثلاثى للثورة الفرنسية . ومع أن الشعار قد هدف فى صورته السلبية الى الثورة على « الكلاسيكية الجديدة » ، إلا انه قد حاول فى ناحيته الايجابية تعريف الديموقراطية التى ستحل محل هذه الكلاسيكية . غير أن جانب الثورة قد ظل فى

صورة من الصور أكثر الجوانب جاذبية . فافصح الناس عن اعتراضاتهم على الماضي ، أسهل دائما من كلامهم عن آمالهم بالنسبة للمستقبل .

نحن اذن على استعداد لقبول الحقيقة التاريخية للثورة الفرنسية في الصورة التي اعترف بها عادة ، باعتبارها هامة للغاية لتعريفنا . غير اننا نكرر القول بأن هذه الحقيقة مفيدة للمؤرخ الأدبي من ناحية سلبية فحسب . فهي عاجزة على سبيل المثال عن أن تفسر لماذا اتبع الانجليز نزعة وردزورث الطبيعية ، اذا صح القول بأنهم قد رفضوا هذا الشعار . ولو أردنا بلوغ هذا التفسير الإيجابي ، فان علينا أن نذهب الى ما وراء الثورة الفرنسية ذاتها ، وان نبحث التغيرات الاجتماعية الاقتصادية التي لم تكن هذه الثورة سوى أكثر تعابيرها إثارة للدهشة ، وتأخرا من حيث الترتيب الزمني . حينئذ فقط سيتضح لماذا كان الشعار الثلاثي للحرية والائخاء والمساواة الذي تبلورت فيه روح الثورة الأوروبية العامة سابقا لأوانه بالنسبة لألمانيا ، ضروريا بالنسبة لفرنسا ، وخطرا على إنجلترا ، ومن ثم فانه أهمل واستبعد في ألمانيا ، واثني عليه في فرنسا ، ولاقى اعتراضا في إنجلترا ، كما استبعد ايضا . بذلك يكون هناك تناظر بين الفوارق الأدبية التي وضعناها وبين الفوارق القومية التي ظهرت في سياق التاريخ . فهي متصلة بتقديم التوسع التجاري اعتمادا على ما قدمته الثورة الصناعية من عون ، للسيطرة الاجتماعية والسياسية للطبقة المتوسطة التي صاحبته . من هنا سوف نعرف الرومانتيكية بأنها المظهر الحضاري لهذه التغيرات المادية . ويفسر عدم وجود ثورة صناعية في ألمانيا - اذ كان كل ما هناك هو استمرار للاقطاع حتى حدثت الوحيدة في وقت متأخر من القرن التاسع عشر - كلا من الاسراف في الابتعاد عن الواقع في ثورة الأدب الجرمانى الرومانتيكى الباكر - كما هو الحال في رواية اللصوص - وكذلك تشتته فيما بعد في عالم وهمى خفى ، مفتون بروح العصور الوسطى الزائلة - على أن ما هو أهم من ذلك بالنسبة لغايتنا المباشرة هو حدوث الثورة الصناعية في إنجلترا ، وعدم تعرضها هناك الا لأقل قدر من الاهتزاز ، حتى بدت كلمة « ثورة » غير مناسبة على الإطلاق .

الواقع ان علينا ان نتراجع الى ما هو أكثر وان نتذكر قيام الثورة الهامة في إنجلترا (ثورة ١٦٨٨ العظمى) بعد الحروب الأهلية في منتصف القرن السابع عشر ، وانها كانت مصحوبة أيضا بأقل قدر من اراقة الدماء والفوضى . وتعكس الروح السيكلوجية السائدة في الأدب

الانجليزى والشخصية الانجليزية منذ عهد الملكة اليزابث الخلود الى السكينة بعد الاندفاع العنيف الذى حدث خلال عصر النهضة ، بتأثير ارتقائها التجارى الذى حدث فى سرعة وهدوء ، وما تحكم فى شكل الحكومة حينئذ (او الى الأبد كما يحتمل ان يقول برك) هو وثيقة الحقوق ، واقامة جمهورية بوجوازية او ديكتاتورية (حسبما ترى) تحت زعامة كرومويل امر غير ضرورى . ورات طبقة التجار التى كانت تسيطر بالفعل على البحار المتلاطمة ان شراء الارستقراطية امر يسير . فيكفى لارضائها ان تتزعم السلطة السياسية بالاسم ، مع حصولها على السلطان الفعلى فى مسائل الفكر وحدها ، وثمة تباين بين « الكلاسيكية الجديدة » فى انجلترا برنينها الأجوف ، وسخريتها من ذاتها الذى كاد يظهر فى صورة انحراف ، وقيامها بانشاء كوميديا تسخر فيها من مثلها المزعومة (*) ، وعجزها عن تجاوز الروح السلبية لما يدعى « ملحمة السخرية » ، وبين روح الجد والرتابة فى المجتمع الفرنسى الذى كان اقطاعيا بالفعل مما يثبت ان الفكر السائد فى انجلترا كان قد بدأ يفقد الاتصال بالواقع . واحتفظت الطبقة الارستقراطية الانجليزية بالمجد ، ولكنها لم تحتفظ بالسلطان . وبعد قليل من الثورة الصناعية التى حدثت فيما بعد فقدت المجد ايضا . وظهرت الرومانتيكية فى نفس التاريخ الذى فقد فيه هذا المجد . كانت الحرية السياسية المتخفية وراء الحرية الدينية هى شعار المتطهرين والحرب الأهلية . وبعد ظهور ميثاق الحقوق ، لم يعد هناك أى حاجة الى هذا الشعار فافسح المجال لقناع التسامح الدينى ، ولكن هذا الشعار قد عاد للحياة بعد الثورة الصناعية ، وساد بوجه خاص الصورة المباشرة للحرية السياسية ، وبلغ اسمى تعبير عنه فى مؤلفات ادموند برك . على انه لم يتأكد بصورة واضحة بالقدر الكافى هل كان مذهب المنافسة والسوق الحرة الذى نشره آدم سميث فى سائر الانحاء ، وجعل منه مذهبا اقتصاديا يحل محل الـ Mercantilism الباكورة مجرد تعبير اقتصادى عن هذه النظرة وحسب ؟ . واذا كانت الطبقة المتوسطة قد قامت الآن بتأكيد المخلص للحرية السياسية والاقتصادية ، فان فكرة الحرية الدينية (الأقدم عهدا) قد عاودت الظهور بالفعل ، وبخاصة بين أبناء الطبقات الدنيا ، واتخذت اسم « الميتودية (*) » ومع هذا فعندما اندلعت الثورة

The Rape of the Lock	(★) فى
The Mock Eple	(★)
Methodism	(★)

الفرنسية ، وبوغت الطبقة الانجليزية المتوسطة التي أصبحت مهيمنة صراحة الآن ، بالخطر الأجنبي ، فأنها قامت برد فعل لا شعورى ضد الاخطار الوطنية المتصاعدة أيضا . واحتضنت الطبقة المتوسطة « الميتودية » وتحت الاسم العريض « للانجيليكية » حولت الميتودية من رغبة جماهيرية تلقائية للنهوض الذاتى الى حركة تطهيرية مقدسة قائمة على التضحية والعمل الشاق . وجاء تحول النزعة السابقة للرومانتيكية الى رومانتيكية ناضجة بمعنى الكلمة ، ينتمى اليها وردزورث وشيللى ، نتيجة لردود الفعل هذه فى المجالات الأكثر دنيوية . وتحولت الرومانتيكية التي كانت فيما مضى خليطا من النزعات المناهضة للكلاسيكية الى حركة تنشد استقرار المجتمع الانجليزى تبعا لخطوط مرسومة بالفعل .

ومرة اخرى لابد من ان نلاحظ انه على الرغم من تأثر الأدب الانجليزى السابق للرومانتيكية بما كان يدور فى العالم الخارجى ، الا انه قد نفر دائما من التعابير المتطرفة التي ظهرت فى اوربا . فلا وجود منذ القصائد الغنائية لرويين هود لآى ادب انجليزى يعطف على اللصوص والمنبوذين ، ولم يعطف ادب المخاطرات الذى يرجع الى عهد بعيد على الأفاقين كما حدث فى الأدب الأوربى . ولكنه ذكر فى روايات بنيان وديفو على سبيل المثال ان مصير هذا النوع هو الهلاك ، وان السعادة لا تتحقق الا بالتوافق مع القواعد الاجتماعية واتباع الشرف فى الحصول على المال . واذا كانت قصص نيوجيت قد تحدثت عن مغامرات لص انجليزى ، فان الرومانس القوطى فى قصص المستر رادكليف قد قدمت ابن عمه الأوربى ، فى صورة خطر أجنبى داهم ، يعتمد على مؤازرة الكنيسة الكاثوليكية والنبلاء الايطاليين . لم يكن أبعد الادباء تطرفا بين الرومانتيكيين الانجليز الأوائل انجليزيا على الإطلاق ، بل كان اسكتلنديا . فلقد اظهر بيرنز تعاطفا شيطانيا جسورا حارا على الافاق الذى كان على وشك الشنق وعلى المحرومين وعلى أولئك الذين لا يشعرون بالتوافق مع المجتمع . وتبلور فى شعارات مذهبه - كقوله بأن الانسان للجميع والناس جميعا أخوه والفقر ليس بجريمة - رد فعل الاسكتلنديين نتيجة لازدياد ابتعاد أدنبرة عن الاهمية فى السياسة والتجارة بعد الوحدة سنة ١٧٠٧ . واقرب نظير له فى انجلترا مسيحي من اتباع مذهب وحدة الوجود يدعى بليك ، ظلت أشعاره الداعية للاخاء والمساواة بلا طابع حتى جاء العصر الفيكتورى . لا جدال انه قد حدث

في العهد السابق للرومانتيكين تغير في اتجاه الأدب . اذ أصبح الرجل المغمور موضع انتباه ، غير انه باستثناء ما حدث في حالة واحدة لم يرفع طومسون وجود ما يدعو للشعور بالشفقة على الفلاح ، كما انه لم يرفع من شأنه برسمه في صورة بطولية ، وقنع بالتزام التحفظ عند وصف حالة القناعة في حياة الريف . ولا وجود أيضا لأي شعور بمرارة الثورة في « الفصول » او Snowbound « لوينتر » . وعندما تركز العطف على عامة الناس كما حدث في « مرثية جراي » اتجه الشاعر لدهشتنا ، وكأنه يقرأ الغيب الى التنبؤ المؤسف بأن مصير حقوق المساكين وأمالهم هو خيبة الأمل . وعلى هذا يتضح أن الشعر الانجليزي السابق للرومانتيكية يتميز بالكآبة لما فيه من تحذير من التغير الذي يوشك على الحدوث في عالم محفوف بمخاطر غير متوقعة .

وربما اثار الدهشة أن تكون النظرة المتفائلة الى حد بعيد من ظواهر أدب ما بعد الثورة الفرنسية . فعندما ازداد رعب الانجليز بالفعل ، جنح أدبهم الى محاولة التلطيف من هذا الخوف ، فاتجه الى تجاهل الموضوعات الأكثر تميزا بالاهتمام بالسوداويات وابتعد بعينيه عن تعاسة الفقراء ، وتخلّى عن وعيه المتزايد بفوارق الطبقات واكتشف وجود تحسن عام متوقع للجميع ، واتبع نظرة مؤمنة بالتقدم العالمي ، ابتدأت - كما يمكن القول - بارازموس داروين ، وتصاعدت في عصرنا وعصر ما بعد الثورة الفرنسية في نثر جودوين وشعر شيللي الباكر . ولكن التقدم رغم عالميته بدا قريب الشبه بالثورة ، واختفى الكلام عنه من الوجود بعد اشتهار جودوين ، وأن كان قد عاود الظهور مرة أخرى في مجازات العصر الفيكتوري الاقل اثارة . واثبت تأمل الطبيعة أنه أقل احداثا للدوار . وبعد أن عجز شيللي عن تحقيق السكينة المطلوبة ، استطاع القنوع - على حد قول ارنولد - بالجرى وراء قوس قزح . وكرهت الطبقة الصناعية ، التي كانت ترتجف بمجرد ذكر اسم الثورة الفرنسية ، كل ما يمت بصلة الى التقدم الذي كانت الاتهم تحققه ، ولم يرغبوا أكثر من أن يتركوا في هدوء لتشغيل هذه الآلات .

كانت الحالة اذن في انجلترا مختلفة عن فرنسا . ونبع الاختلاف بين الأدبين من هذه الحقيقة . انه الاختلاف بين أدب الطبيعة والأدب الذي يمجّد الحرية والاخاء والمساواة . لم تكن الثورة السياسية التي اجتاحت الملكية الفرنسية بنظامها الاقطاعي سوى نتيجة متأخرة لنفس

الضغط الذي انتزع في إنجلترا ميثاق الحقوق من الملك قبل ذلك بقرن ، ولكن التوقيت دل على اختلافات عديدة في هذا المقام . ففي فرنسا التي كانت تسعى للحاق بإنجلترا التي توطدت فيها الصناعة ، لم يكن التغير أكثر فجأة فحسب ، ولكنه لم يستطع أن يتحقق بغير عون فعال من الطبقات الدنيا ، وبغير حساباتهم عن وعى ما سيعود من هذه المشاركة من نفع . ومن هنا تطلبت الحاجة شعارا أكثر شمولا من حرية العبادة في الحروب الأهلية الانجليزية . ورمز شعار « الحرية والاخاء والمساواة » الى حقيقة شعور البروليتاريا بالتساوى مع البورجوازية ، واشترائها معها على قدم المساواة ، في تحديد شكل البرلمان وتحقيق الرخاء القومى . وعندما قبلت البورجوازية هذا الشعار في معركتها ، فانها كشفت عن حاجتها الى العون الاختيارى لحشود الشعب . وقبل ذلك بقرن ، استطاعت طبقة التجار الانجليز تحقيق حل وسط مع أعدائها الاقطاعيين حول المسائل غير الجوهرية . اما الطبقة البورجوازية الفرنسية الجائعة ، فقد اضطرت الى التنازل لحليفها البروليتاريا في امهات المسائل . واذا كان الارهاب قد عكس اتجاه الثورة ودفعها الى تجاوز حاجات البورجوازية ، وحول السلطان حتى الى الطبقات الأفقر ، فان رد الفعل لها ، ثبت اقدام المستغلين بالتجارة . لم يكن نهوض نابليون دليلا على مغالاة البورجوازية في اتجاه الطغيان بقدر ما كان اتجاها يؤيد فكرة تشتيت طاقة كتل الشعب حتى ولو على حساب التقدم الاقتصادى . وتتشابه هذه المرحلة - وانما على نحو مختلف - مع ما حدث من تراجع في إنجلترا في عصر « رجعة الملكية » عندما استغفل الانجليز الارستقراطية وتركوا لها النفوذ في ميدان الفكر ، ولكنهم لم يتركوا لها أكثر من السلطان الفعلى الصورى . واتجه الفرنسيون بعد ذلك الى تلهية جموع الشعب ، كما اتجهت جموع الشعب الى خداع نفسها اعتمادا على المجد الذى حققه نابليون . ولم يقتصر « الأومباشى » البسط الذى أصبح امبراطورا ، في حروبه ، على قتل العدد الضرورى من أولئك الذين صرخوا منادين بالاخاء والمساواة ، ولكنه اتجه لتحديد معنى جديد للشعار الثلاثى كله . اذ أصبح ما تعنيه كلمتا الاخاء والمساواة الآن هو التآزر في الخضوع لحرية الرجل العظيم الذى كان صفيرا يوما ما . والحرية الوحيدة التي يستطيع الجندى المطالبة بها هي حرية اطاعة اوامره واظهار بطولة في هذا الشأن . ولكن شعارات نابليون قد أخفقت مع اخفاقه في الناحية العملية . وتشتت الشعار الثلاثى الى شذرات براءة لا حد لها

من النزعات الفردية ، كما قال برونتير . وبتأثير المثل الذى ضربه نابليون ، ظهرت اشكال متطرفة من الأنانيات المتنافسة العدوانية ، (التى ابتلعت فيما أظهرته من حب للحياة ، ان لم يكن فى روايات جورج صاند) الاحتفاء القديم بالاخاء والمساواة . على أن أى واقعة تاريخية لا يمكن محوها محو نهائيا على الإطلاق ، ما دام الالتزام الاجتماعى الذى أحدثها قائما . واستمرت الابنية تحمل أسماء عهد الثورة ، التى توافرت لها الجاذبية يوما ما . فلم يكن من الميسور اغفال حاجات البروليتاريا اغفالا كليا ، وظل شعار التعاون يشهد على نطاق واسع ، بين الفرنسيين ، أكثر مما يشهد فى أى بلد آخر على وجود تنافس بين الطبقات .

ومن ناحية أخرى ، كان الهدف اللاشعورى للرومانتيكية الانجليزية هو ألا يشيع هذا الشعور المفسد بين الانجليز . لم تكن هناك حاجة لهذا الشعار فى العهد الباكر عندما وطدت الطبقة المتوسطة اقدامها بغير أية حاجة ظاهرة للتعاون الصريح مع الطبقات الدنيا ، التى استمرت فى طاعة من يفضلونها دون أى تردد . ومن هنا لم تجد الطبقة المسيطرة سببا يدعوها الى استيراد ما يعكر مزاجها من الخارج ، وظلت راضية بالأحكام التى أصدرها برك (على الثورة الفرنسية) . هذا يفسر لماذا انقلب الرومانتيكيون من الآمال الحافلة التى عقدوها على الثورة الفرنسية الى كل ما هو متوقع من أنواع المذاهب المتناقضة ، التى تضمن بقاء نزعتهم الفردية ، وتعزز شخصيتهم بالتبعية . ومع ما بين وردزورث وسوثنى وشيللى وكولريدج فى أواخر عهودهم من اختلاف ، إلا أنهم قد تشابهوا جميعا فى سكوتهم عن الكلام عن الاخاء والمساواة ، وفيما أظهروه من بلاغة فى تضخيم معنى الحرية وتحويلها الى فكرة غير عملية غامضة ، لا ضرر منها على الإطلاق . ولم يع المأزق غير بايرون فقط ، فقد ظل يعذبه فى « جزيرة اليونان » حيث لاقى لوما اخلاقيا من بنى وطنه . واستبعدت الكلمة نهائيا عند وردزورث ، وكان أكثر الجميع اخلاصا . فالقرويون مثل الرهبان ، لا يشعرون بالاضطراب فى حدود أرضهم ، أو هكذا قال ، ويضربون مثلا طيبا لأهل المدينة المتعاضين .

فى نفس الوقت ، يستحسن ألا نرسم صورة أبناء الطبقة المتوسطة فى العصر بألوان شديدة التشابه مع ألوان الأفاقين فى « ميلودرامات » القرن التاسع عشر ، فهم من أرباب الاجتهاد والاعتقاد

باخلاص فى شدة اتصال سعادة بلدهم بسعادتهم . ويعدون ضحايا
لنقائضهم ، ويشعرون — كما أراد كارلايل — بانهم يحمون ظهر الجنس
البشرى عن بكرة أبيه ، وان ما جمعوا من ثروات كان عن استحقاق
متناسب مع جهدهم . واشتركوا فى الاعتقاد البهيج بالتقدم . واذا
كانوا قد خلطوا بين تقدمهم وبين تقدم الجنس البشرى ، فانما يرجع
هذا الى ادعائهم الراسخ ، الذى تشابهوا فيه مع الارستقراطيين كافة
بوجود حد ثابت للمطالب المشروعة لكتل البشر . فالتنافس يصح
بالنسبة للفرد لا للطبقة ، اللهم الا اذا جعل وقفا على الطبقة المتوسطة
وحدها . وبدت كل مقاومة للطبقة العاملة لأصحاب العمل فى نظرهم
رجعية خاطئة . وعلى هذا يتضح اخلاص الشعارات المختلفة للحركة
الرومانتيكية سواء فى فرنسا او فى انجلترا ، رغم اختلافها البعيد
وضلالها من الناحية العملية . ولما كانت قد ذاعت وسط صفوف
البورجوازية ، فقد نظر اليها كمعانى كلية ، وان كانت هذه الشعارات
قد احدثت اثرا ايضا فى صفوف الطبقة العاملة فى كلا البلدين ، رغم اتباع
هذا الاثر صورة اتجاهين متعارضين . فلقد سمحت النظرة الانجليزية
للحرية التى كانت تعنى الحياة الوادعة فى ظل شجرة البلوط للنقائض
بان تزداد اضطرابا الى درجة تدعو لليأس ، بعد انهزام « الميثاقية »
نتيجة لازدياد ضغوط العصر الفيكتورى . اما الشعار الثلاثى الفرنسى
الأكثر رحابة ، فانه قد استقر فى مخيلة الطبقة العاملة الفرنسية الى
حد انه عندما وصفه المثقفون فيما بعد بالخداع هبت الطبقة الدنيا
لائبات صحته بحماس ملحوظ . ويتمثل فى « كلبية » فلوير وانحراف
بودلير ، او بوجه عام فى الاتجاه التشاؤمى الذى ساد أفضل مؤلفات
الأدب الفرنسى بمرور السنين فى القرن التاسع عشر ، تخلى البورجوازية
عن شعارها القديم ، بينما تبين الخاتمة المتفائلة لرواية « جيرينال »
لاميل زولا اعتراف أحد اصدقاء الطبقة العاملة بصدق نفس الشعار ،
وكانت الطبقة التى ابتدعته فى طريقها الى نبذه باعتباره خاطئا . وفى
انجلترا حيث كان هناك تنيسون الذى واصل التقليد الانجليزى فى
الحرية عن طريق الايمان بالطبيعة ، والسعى الرومانتيكى وراء المعانى
الكلية التى تتسامى على حدود الطبقة ، لم يستطع غير التعثر فى
مجردات كتلك التى ظهرت فى ايمانه الواهن بالآمال العريضة وبوحدة
الوجود العليا . وفقد الشعور صورته الفطنة والمعانى الدسمة التى
استطاع الاهتداء اليها يوما ما شكسبير ، بل ووردزورث ، بطريقته
الخاصة .

بطبيعة الحال ، لم يسمح حيز الكتابة في مثل هذه العجالة بفحص أمثلة طريفة متنوعة ممثلة لهذه الأفكار عند مختلف الكتاب ، كما اننى لم استطع الربط بين هذه المؤثرات الاجتماعية وبين التغيرات الملحوظة في حرفية الكتابة . غير انه من الواجب الاضافة كتعميم جمالى ضرورى اهتديت اليه عن طريق الاستنباط بانه قد ندر انعكاس هذه المؤثرات الاجتماعية انعكاسا مباشرا في الأدب . فما يعكسه الفن مباشرة هو التكوين السيكولوجى للناس ، كما يتكشف في الحياة اليومية . ولا تنعكس فيه المؤثرات الاقتصادية الا لكونها قد احدثت تغيرا في الأساليب من الناحية النظرية والممارسة العملية . فالفن يرتبط بالنتائج تاركا العلل بدرجة كبيرة للاستدلال ، ومن ثم فاذا انعكست العلل الاقتصادية على الأدب ، فانها تتبين في صورة تغير واضح يكشف عن الفارق الذى وجد دائما بين دوافع أعمال الناس ووعيهم بهذه الدوافع . والأدب الرومانتيكى مثير للأهمية بوجه خاص ، لأن العداوات بين الطبقتين الوسطى والدنيا ، التى لا يمكن مواجهتها باخلاص قد ادت الى ظهور مثل هذه الانحرافات المدهشة في التعبير الأدبى عن هذه العلل الأساسية كما بدا في تحليلنا . على اننى لا أعرف سبلا أخرى للتعريف خلاف هذه العلل الاجتماعية التى ذكرتها يستطاع الاعتماد عليها في وضع تعريف متوافق للأدب الرومانتيكى .

ريشارد فوجل

الشعراء الرومانتيكيون والنقاد المتأفزيون

تعرضت شهرة كل الشعراء الرومانتيكيين الانجليز - وبخاصة شيللى - للهجوم الشديد من صفوة من النقاد المحدثين ذوى التأثير ، او « النقاد الجدد » ، كما وصفهم جون كراو رانسوم . وهم على جانب عظيم من شدة البأس ، بحيث يتعذر تجاهلهم ، ويستحقون التقدير لجديتهم ، وتقديرهم الذى لاشك فيه لموقف الشعر . وعندى انهم قد نجحوا فى تحطيم شيللى ، حتى فى نظر الاذكياء من القراء ، ومن ثم فيظهر ان الوقت قد حان لتفنيد مفصل لاتهاماتهم حتى لا يعتقد احد انه قد حدث تقصير فى الدفاع عن هذه القضية . ولما كان هجومهم قد تركز بصفة خاصة على التخيلة (*) الرومانتيكية ، وعند شيللى على الأخص ، لذا سأخصص هذا المقال لبحث هذه الناحية بالذات من وجه الخلاف . ومع هذا فيلزم لتحقيق ذلك اولا تقديم عرض خاص لطبيعة التخيلة وما صادفته من تقدم عند « النقاد الجدد » ، حتى يتيسر توضيح المشكلة موضع الخلاف . ولتحقيق هذه الغاية ، ستركز الكلام على ت.س. اليوت وجون كروورانسوم والين تيت و ف.ر. ليفيس وكلينث بروكس ، مع التعرض لريشاردز بصورة غير مباشرة بوصفه قد وضع اسس هذه النظرية .

ص ٢١١ - ٢٥٠ من مجلة ELH XII (١٩٤٥) .

imagery

(★)

سبق أن مهد هولم لاتجاه « النقاد الجدد » نحو الرومانتيكيين ، ونحو شيللي في مقاله الذي ظهر في شكل خواطر ، وان اتصف بشدة أهميته (الرومانتيكية والكلاسيكية) - أنظر فيما سبق (٥٩ - ٧٥) . وفيه صوب قذائفه ضد الشعراء الانجليز في مستهل القرن التاسع عشر .



في هذا البيان عدة نقاط ذات أهمية خاصة . فأولا ينبغي ان يلاحظ ما في اتجاه هولم نحو الرومانتيكية من ازدراء كاسح ، فلقد وضع تعريفاً بالغ الضيق والصرامة ، اتجه فيه الى التجريح والالتهام على حساب امانة البحث . وعلى الرغم من أنه نبه القارئ في البداية الى أنه يستعمل مصطلحي « رومانتيكية » وكلاسيكية بمعنى محدد وخاص ، الا أنه قد سمح للمصطلحين خلال مقاله باتخاذ صورة المعنى العام . واعترف هولم بوجود أشياء في شعر الرومانتيكيين الى جانب الخصائص التي استنكرها ، وان كان الأثر العام للملاحظات قد جاء قاضياً على الرجال أنفسهم ، بطريقة مضرة .

ويشير الاهتمام أيضاً قوله ان أهم مبرر للشعر دقة تحديده للأشياء والتجارب . ويسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها . هنا جرثومة نظرية للشعر كمعرفة ، لا يلزم للاعتراض عليها في الصورة التي صاغها فيها هولم اتباع المثالية الى حد المغالاة . ففي المقام الأول افترض هولم ان كل الصور الحسية مرئية ، وهذا زعم واضح الزيف . وفي المقام الثاني وأهم من ذلك ان مثل هذه النظرة تجرد الشعر من أهميته وشخصيته . فلو كان الشعر بديلاً للوعي ذاته ، يمكننا الاعتماد عليه في حدس الأشياء والتجارب ، فهل هناك ما يغري حينئذ لقراءته ؟ . انه في هذه الحالة لن يستطيع أن يفعل الا في صورة هزيلة ما نفعله نحن أنفسنا في صورة اسمى . ومحال ان تعادل كلمة من الكلمات الشيء نفسه .

وما يترتب على نظرية في التخيلة كهذه هو القول بأن الشعر ينبغي أن يشغل نفسه بالأشياء ، وأن أهمية طبيعة هذه الأشياء من حيث كيف بلا قيمة على الإطلاق . ومن الناحية العملية ، يتحتم ان تتضاءل قيمة هذه الأشياء حتى لا تتسبب في احداث أكثر من قدر ضئيل من الصعوبة للادراك . وتنبأ هولم بأن الشعر الحديث

سوف يتصف ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة حتى يساير
الخاصة المتناهية لموضوعاته .

يلاحظ أن نفور هولم من الرومانتيكية يرجع من ناحية الى اتجاهها
الوحدوى الذى بدا له . وسوف يتصف الكلاسيكى مستقبلا بنزعتيه
الثنائية ، لأنه لا يسعى لفرض أى وحدة مصطنعة على العالم الطبيعى .
وصرح هولم فى مجموعة الأقوال المأثورة المتناثرة اللامعة التى سماها
« رماد » بعدم وجود نسق شامل للكون . فكل شئ فى تغير ،
« ولا وجود لوحدة للعالم الا فى الوعى وحده » . وقسم العالم فى جميع
المواضع الأخرى الى قسمين : « رماد » و « قسم مبنى » . فاذا
نظر الى هذا الكلام الى جانب ما قاله صراحة عن « التخيلة »
سيستخلص منه - كما اعتقد - الانحياز فنيا الى جانب الصورة
المنعزلة مع عدم الاكتراث نسبيا بوحدة الكل ، تمشيا مع نظريته
العامة .

عبر هولم لأول مرة باللغة الانجليزية عن مجموعة من المعتقدات
الخاصة بالرومانتيكية والشعر والتخيلة ، احتلت مكانة أساسية فى
منجزات خالفائه . وعادت أفكاره الظهور فى درجات متفاوتة فى كتاباتهم
جميعا . فنحن نصادف فى صورة واضحة فى مقالات ت.س. اليوت
اتجاه هولم نحو الرومانتيكيين على سبيل المثال ، وتفضيله اتصاف
التخيلة بالتحديد والطابع المشخص ، واشتهائه ظهور عصر من الشعر
الكلاسيكى الصلب البعيد عن الرقة .

فاتجاه هولم مستنسخ بأمانة فى حكم اليوت على الرومانتيكية ،
وما فيه من اسراف فى الفطرسية .

« الطريقة الوحيدة للبرء من الرومانتيكية هى تحليلها ،
والشئ الدائم الطيب فى الرومانتيكية هو حب الاستطلاع انه حب
الاستطلاع الذى يكتشف أن الحياة اذا حلت وتم النفاذ فيها بعمق
ستبدو طريقة غريبة على الدوام . تمثل الرومانتيكية اختصار الطريق
الى عالم الغرابة ، مع الاستغناء عن الواقع ، وتدفع أنصارها الى اللف
حول أنفسهم فحسب ... ربما كان هناك قدر كبير يمكن أن يقال
عن الرومانتيكية فى الحياة ، وأن كان لا محل له فى الأدب » (١) .

يتصف تعريف اليوت بنفس الضيق والتظاهر بالحكمة والألمعية ونفس المغالاة في الثقة بالنفس والاسراف في الشعور بالاعتداد الذي نصادفه عند هولم . نعم لقد تميزت اللهجة بفرط وثوقها من نفسها وعصبيتها ، واحكام تعبيرها ، مما قد يدفع الى تقدير هذا القول بأكثر مما يستحق . والواقع ان تعريفه لا يعتمد على أساس ، ولا يشير الى أى شىء . فما هى الرومانتيكية كما بدت لاليوت ، وأين هى ، وما هى الحدود التى امتدت اليها ؟

ويتجلى ميل اليوت الى جعل التخيلة تتصف بصلابتها ودقتها وطابعها الشخصى فى مذهبه عن « التضايف الموضوعى (*) » ، وفى مقارنته التى عقدها بين قصيدة : « انشودة الحورية الى هيلاس » لموريس ، « وقصيدة الحورية والفون » لمارفيل : عند قوله « يعتمد تأثير قصيدة موريس الساحرة على ضباب مشاعرها وغموض موضوعها . أما تأثير قصيدة مارفيل فتعتمد على دقتها وصلابتها واشراقها من اعجب نتائج مقارنة قصيدة موريس بقصيدة مارفيل ان الاولى رغم انها تبدو اكثر جدية الا انها الأهون شأنًا ، كما يتضح » (٢) .

ويقرب من مطالبة هولم بشعر يتصف « ببشاشته وصلابته وابتعاده عن السذاجة » دفاع اليوت عن الدعابة . فبغيرها سيتسم فى ظنه الشعر بنقصه . فهى تتضمن - فيما يحتمل - عنصرا يمكن التعرف اليه ، يظهر فى صورة مضمرة فى الأنواع الأخرى من التجربة الممكنة ، ونصادفه بوضوح عند أعظم الشعراء من أمثال مارفيل . فالدعابة أساس « التوازن الداخلى » ، ولا تصادف عند شعراء ما بعد القرن السابع عشر ، ولا وجود لها بوجه خاص عند عظماء الرومانتيكيين .

ومع هذا ، فيعد أعظم انجاز لاليوت فى « النقد الحديث » وعبر عنه مصطلحه « الحساسية الموحدة » ابتعادا كاملا عن معتقدات هولم . فلقد جاء اليوت فى مقاله الهام عن الشعراء الميتافيزيقيين بنظرة الى تاريخ الأدب وبمعيار للشعر امتدا فيما بعد واتخذا شكل المذهب عند آخرين . فالشعراء الميتافيزيقيون فى القرن السابع عشر

Objective Correlative (★)
Homage to John Dryden (١٦٢٧) • (٢) ص ١٦

الى جانب كثير من الدراميين فى اواخر العهد الاليزابثى واليعقوبى يتصفون بوحدة فى الحساسية ، اى « بجهاز من الحساسية القادرة على التهام اى نوع من التجربة » وفقدت هذه الوحدة بتأثير اثنين من اقوى الشعراء : ميلتون ودرayدن . ويصح القول بأن الشعراء الميتافزيقيين هم الذين اتبعوا التيار المباشر للشعر الانجليزى ، بخلاف من جاءوا فيما بعد . وبالقيااس بمعيار الحساسية هذا ، يتبين وجود نقص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . اذ انفصل الفكر والشعور . « وثار الشعراء ضد القيااس المنطقى والوصف فكانت افكارهم تظهر فى شكل النوبات المفتقرة الى الاتزان » . ومع هذا « فان الفكرة - عند شاعر مثل دون - ... تجربة ، فقد كان لها تأثير غير من حساسيته » .

وعندما بلغ اليوت هذه النقطة اقترح تعريفا للسيكولوجية المناسبة للشاعر رأيناه منعكسا المرة تلو الأخرى عند النقاد المتأخرين :

« عندما يكون عقل الشاعر مهيبا بطريقة صحيحة لعمله ، فانه يداوم على دمج التجارب المتفرقة ، بخلاف الرجل الدارج الذى تتصف تجربته بفوضويتها ، وعدم انتظامها ، وتفتتها . فاذا وقع هذا الأخير فى الحب أو قرأ اسبينوزا ، بدت له هاتان التجربتان منفصلتين كل الانفصال الواحدة عن الأخرى ، أو عن صوت الالة الكاتبة أو رائحة الطعام . اما فى نظر الشاعر فتمتزج هذه التجارب دائما فى وحدات جديدة » .

وترتبط برباط وثيق بهذا القول ملاحظته الاربعة عن استنكار جونسون للشعراء الميتافزيقيين « لقيامهم بالربط بعنف بين ابعاد الأفكار تجانسا » .

يقول اليوت : « ترجع قوة هذا الاتهام الى اخفاق وسائل الربط . اذ انه كثيرا ما تجيء هذه الافكار متلاحقة ، ولكنها غير ملتئمة فى وحدة . . على أن الشعر يحتوى على قدر كبير من المادة غير المتجانسة التى ترغم على الوحدة » .

وتقترب من هذه الملاحظة التى تركزت على عدم التجانس ، ملاحظته عن الطابع المتوقع لشعر المستقبل . ويرى اليوت أن هذا الشعر سوف يتسم بصعوبته وتعقيده .

« تحتوى حضارتنا على قدر كبير من التنوع والتعقيد ، وعندما تتفاعل مع هذا التنوع وهذا التعقد أية حساسية مرهفة ، فلا بد أن تزداد قدرتها على الاحاطة والتلميح واللامباشرة حتى يتسنى ارغام اللغة على التوافق مع معانيه ، وقد تدعو الضرورة الى احداث تغيير في معنى اللغة » .

ينبغي ان يفترض على ضوء هذه الاستشهادات احتمال اتصاف التخيلات الشعرية الجيدة باللاتجانس في مادتها ، وبشمولها وصعوبتها ، ولكنها تتوحد بفضل قدرة عقل الشاعر على التجميع والدمج .

وقدم المستر اليوت لاثبات رايه مجموعة من التعميمات البارعة ، وان كانت غير مترابطة ، عشوائية ، غير مرتكنة الى أية نظرية منهجية ، ولا تعتمد على أى دليل حقيقى . وفكرة « الحساسية الموحدة » جذابة ، ولكنها بدت خرافية من كل ناحية ، أو في صورتها التى عرضت فيها على أقل تقدير . فمن ناحية ، كيف استطاع التفرقة بين « الحساسية الموحدة » للشاعر ، وبين ما نستطيعه جميعا من احداث للوحدة اعتمادا على الوعى وحسب ؟ على حد قول هولم . وما هى الصورة التى تظهر فيها هذه الوحدة في التخيلات الشعرية ؟ قال اليوت : « عند تشابمان بوجه خاص ، يتمتع الفكر بالقدرة على الاحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة بالقدرة على الاحاطة الحسية المباشرة ، أو باعادة خلق الفكرة في الشعور ، وهو نفس ما نصادفه عند دون » . هذا الكلام لا يستند الى مبرر - فيما يبدو - الا اذا اضيف اليه ايضاح آخر ، لم يقدمه اليوت . فكيف استطاع تحويل الفكر الى حساسية ، أو كيف يعاد خلق الفكرة في الشعور ؟ ثمة تعجل فيما يقال عن عملية التوحيد هنا ، فلم يراع فيه عنصر التماثل الذى سيساعد على احداث هذه الوحدة بين المكونات . ولا تساعد الفقرة المقتبسة من تشابمان على تفسير هذا الحكم :

في هذا الشيء الواحد ، قد انطوت كل السبل

لتهذيب العادات والرجولة .

فعن طريقه ، يوحد الانسان نفسه بالعالم

باهتزازاته ، ويجعل كل الأشياء

تتناسب مع هذا الكل ، وتسايره في اكتماله
بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى من هذا الكل
ودون تورط في مضايق أو رجعى الى لا شيء
راغبا أن يكون العالم بأسره خاضعا مثله
لمثل هذا الخلق
ولكنه يراه ضرورة كبرى .

عبرت أبيات تشابمان بصورة قوية عن فكرة مجردة . اما القول
بأنها حسية ، فيعنى الاقتداء بالشاعر الذى حدثنا عنه اليوت ، والذى
يرغم اللغة على اتباع معانيه ، بعد تغيير مفهوماتها . فالتخيلة في هذه
الأبيات بعيدة كل البعد عن أن تبدو ذات غاية موحدة . انها تدور في
مجال قصير ، وسمح تشابمان لتشبيهاته بالاختفاء بعد أن حققت غايته ،
دون أن يزعج نفسه بتصميم الكل . « بغير انتزاع لشذرة وجوده الشقى
من هذا الكل ، ودون تورط في مضايق أو رجعى الى لا شيء » .
ان هذا التجميع المحزن لعناصر مجردة ومشخصة يلقى استحسانا من
محب الشخصية ، ومخترع « التضافف الموضوعى » - يعنى اليوت .
اما عامل التوحيد الأوحد فهو كما يحتمل عامل التصور المؤلف .
ويستطيع المرء تتبع المعنى ، وان كان ما ساعد على هذا ليس
بالتخيلة .

قدم دفاع المستر اليوت عن الشعراء الميتافزيقيين خدمة جليلة
لقراء الشعر ، لأنه ساعد على إعادة تحبيب نقر ممن اغفلوا طويلا
بلا حق . ولسوء الحظ ، فانه عندما فعل ذلك قد عرض مذهبا جماليا
كاملا ونظرية في تاريخ الأدب ، تضمنت في طياتها ، آراء لو فسرت تفسيراً
حرفيا ستبدو محصورة متعصبة لدرجة خطيرة . واستبعد اليوت
في صرامة تقده رحابة النظرة التى دافع عنها في الشعر . وبتقدم نظرية
« النقد الحديث » ، تجمدت تعابيرهِ المثيرة ، التى لا تزيد عن أفكار
اجتهادية ، فى شكل عقيدة متزمتة .

تمت صياغة مذهب الشعر و « التخيلة » الذى عبرت عنه عند
اليوت عبارات : « الحساسية الموحدة » أو « عدم تجانس المادة
المرغمة على الوحدة بفعل عقل الشاعر » على نحو احكم عند ريتشاردز .

واعتمد على مذهبه أغلب « النقاد المحدثين » اعتمادا شديدا . قسم الأستاذ ريتشاردز الشعر الى « متوافق » و « متنافر » (*) . ويناظر هذا التصنيف على وجه التقريب « الحساسية الموحدة » والحساسية « المتصدعة » عند اليوت . وفي الشعر « المتوافق » ثمة توازن بين الدوافع المتعارضة التي نتوهم انها أساس معظم استجابتنا الجمالية القيمة . والفارق بين الشعر « المتنافر » والشعر « المتوافق » كما يلي :

« يتألف شعر النوع الأول من طائفة من الدوافع التي تسير متوازية وتتبع نفس الاتجاه . وفي شعر النوع الثاني ، أوضح خاصة هي اللاتجانس غير العادى في الدوافع التي يمكن التعرف اليها . على ان هذه الدوافع أكثر من لا متجانسة . فهي متعارضة ، وتبلغ في هذا التعارض حدا بعيدا يؤدي في التجربة اللاشعورية الالخيالية المعتادة الى قمع مجموعة أو أخرى من الدوافع ، فتبدو المجموعة الأخرى نتيجة لذلك أكثر حرية » (٣) .

واعتمد ريتشاردز على هذا الاختلاف في وضع نظريته عن « السخرية » . ففي نظره الشعر « المتنافر » شعر عاطفى غير مكتمل النظرة للحياة ، ومعرض للسخرية منه . أما الشعر « المتوافق » فمعصوم نتيجة لاتصافه هو بالذات بالسخرية :

« تعنى السخرية بهذا المعنى التوفيق بين الدوافع المتعارضة المتكاملة . لذا لا يعد الشعر المعرض للسخرية من اسمى نوع ، ويفسر هذا أيضا لماذا كانت السخرية دائما خاصة مميزة للشعر بالمعنى الحق » .

رفع ريتشاردز من قدر هذا المبدأ الخاص بالسخرية بعد تسميته باسم « التألف الجمالى » (*) واعتبره ممثلا لذروة التجربة الجمالية ، بل وجعله مرادفا للجمال ذاته في كتاب أسس الجمال . « والتألف الجمالى » بمثابة توازن وتألف للدوافع المختلفة ، بعد تحقيق توافق

(★) Synthetic & Exclusive

(٣) ص ٢٥٠ من كتاب Principles of Literary Criticism (١٩٢٤) .

(★) هذا هو أقرب المعانى العربية للكلمة الانجليزية التي ابتدعها ريتشاردز Synaesthesia

بين كل الملكات . » ويساعدنا هذا التوازن وهذا التآلف على تقدير العلاقات على نحو لن يكون متعذرا في الظروف المعتادة . ومن غير المستطاع اعتمادا على أى تجربة أخرى ادراك بيئتنا بكل ثراها وتعقدها « (٤) .

ووضع ريتشاردز بعد ذلك نظرة في الشعر والتخيلة الشعرية قريبة التماثل من خواطر اليوت الأقرب للشذرات المتناثرة ، ومحاولة من يتلمس طريقه . وعلى الرغم من أنه لم يعن أساسا باختبارها والإعتماد عليها في قياس قيمة شعراء معينين ، إلا أن أمثلته اختيرت بحيث تبدو محطمة ضمنل للرومانتيكية ، ولشيللى بوجه خاص ، وتدعم نظراته النظرة الى تاريخ الأدب التى عرضها اليوت .

ونظرية السخرية عند ريتشاردز مستمدة صراحة من نظرية كولريديج في الخيال . ففيها يوفق بين خصائص متعارضة أو متنافرة . وتترابط الحالات غير المألوفة في الانفعالات بنظام يفوق النظام المألوف ، كما يجمع بين الحكم وضبط النفس بحماس وشعور . ومع هذا فثمة اختلاف أساسى في الموضع الذى تركز عليه الاهتمام . فلعل ما أراده كولريديج هو التوفيق بين المتعارضات في تركيبة عضوية من الانفعال والنظام ، والحكم والشعور . أما عند ريتشاردز ، فقد استهين بعناصر التركيب واشتد التركيز على المادة المتنافرة المتعارضة . فالتعارض واللاتجانس ذاته هو ما يتركز عليه انتباهه . وإذا تجاوزنا عن الاشارات الغامضة « للتجربة الشعرية والخيالية » ، فان عملية التوازن والتآلف تترك لتحقيق نفسها بنفسها . وينطبع في ذهن القارئ الشعور بأن أهم شيء في التخيلة الشعرية ليس التركيب في وحدة ، بل التنافر واللاتجانس في المواد التى يراد تركيبها . ان اليوت — كما اعتقد — قد وضع أصبعه على النقطة الحيوية عندما عقب على نقد جونسنون للشعراء الميتافزيقيين بقوله : « ان الأفكار اللامتجانسة غالبا ما تترابط دون تحقيق وحدة بينها » .

فكرة « السخرية » أو « اللاتجانس » أو « الحساسية الموحدة » هى الاتجاه الأساسى للنقد الحديث ، وتدعو بكل وضوح الى التعقيد

ولا تجانس العناصر في التخيلة الشعرية . ولنظرية ريتشاردز في المرونة بلا حد ، وتنوع الكلمات وفقا لسياقها وموضعها تأثير مماثل . ويفضل ريتشاردز أيضا - مثل هولم واليوت - الشعر الاجتماعي الدمث ذا الروح السلسة . وترك هذا التفضيل اثره عند النقاد المتأخرين . ولا اعتقد اننى سأسىء الى مقصده عندما أقول ان سلاسة الروح عنده معيار من معايير الحكم ، وانه قريب الى ما قصده اليوت « بالظرف » او « خفة الروح » . فهو وثيق الارتباط بنظرية السخرية ، وفيها يجيء التوافق ، وتحقق السكينة نتيجة لتوازن العناصر المتعارضة . فهي تدل على شيء من ضبط النفس والميل الى التأنيق والنفور من ازعاج ما هو بعيد عن اللياقة مسرف في انفعاله . واعتقد الأستاذ ريتشاردز - مثل اليوت - ان هذه الخاصة غير موجودة عند الرومانتيكيين .

ويصادف المرء في انتقادات جون كرورانسوم والين تيت نفس النظرة العامة الى تاريخ الأدب التي تصادف عند اليوت ، ونفس الولع بالتعقيد واللاتجانس في الخيال ، كما هو الحال عند اليوت وريتشاردز ، ونفس المطالبة بدمائة الروح وصلابتها (*) ومع هذا فيصادف عندهما أيضا تعصبا للشكل ، لا مثيل له حتى عند اليوت ، ونزعة جمالية عنيدة شاملة . الشعر عندهم ذو كيان مطلق ، ولا يرتبط بأحوال العالم الا عن بعد ، « أساس فائدته الحق لا نفعيته الكاملة » . انه « فن ادراك وتركيز تجربتنا على الحدود الخفية للشكل » . والواقعية الموضوعية للشعر كامن في خصائصه الشكلية التي تعد لهذا السبب المهمة الأساسية التي يتركز عليها اهتمام الناقد . ومع هذا فالشعر يزودنا بالمعرفة الكاملة الوحيدة للعالم ، « أى تلك المعرفة الفريدة لشكل العالم التي لا يقدر عليها غير الانسان » .

والشعر الرومانتيكى عند رانسوم وتيت شعر ناقص ، لأنه يحاول العمل كاداة لتوصيل افكار ، ولأنه يستعمل لغة مخاطبة الجموع بوصفها الوسيلة المؤثرة الوحيدة في التخاطب ، ولأنه « رقيق » يعتمد على التداعى ، وفيه موسيقى خفية ، ومشبع بالغمام . ويتميز أفضل شعر وأفضل تخيلة بالتعقيد والسخرية والروح الميتافيزيقية . وعلى

(*) اعتمد تحليل فوجل هنا على كتاب جون كرو رانسوم :
The Worlds Body واختار أمثلة منه ، وعلى كتابي الين تيت :
Reason in Madness (١٩٢٦) و Reactionary Essays (١٩٤١) .

حد قول تيت « ينجح الشاعر في الاحاطة الكاملة بالتجربة عندما تواجهه أقصى المتضمنات الكامنة فيها ، ويرتطم بمتعارضات قوية » . وأعرب رانسوم عن رضائه عن الغموض المتعمد في قصيدة تيت « موت الصبية الصفار » (*) ، لأن التعقيد في نظره قيمة مطلقة . فالقصيدة لا يتعدى كونها « مناورة يائسة في البحث عن قضية الوجود أو ما وراء الطبيعة » . وقال مخاطبا النقاد المحدثين في جملتهم : « ليس الشعر الذي يهمننا شعرا صادرا عن طفل . . . ولكنه من انشاء عقل ساقط ، لأن عقولنا أيضا ساقطة » . وبعبارة أخرى ، ينبغي أن يكون مثل هذا الشعر ساخرا ، معبرا عن الضيق بالعالم ، وأن كان يتجه الى السخرية من هذا الشعور بالضيق « والرومانتيكية على تقيض ذلك : » الشعر الذي أزدريه . . . هو الشعر الذي كتبه الرومانتيكيون بالمعنى المعروف للكلمة » . وما يدعو الى استنكار الشعر الرومانتيكي أيضا هو اتصافه « بالأفلاطونية » . فهو رمزي ، يناقش الأشياء ، بعد الاعتقاد بأنه من المستطاع ترجمة كل نقطة الى افكار .

إذا طبقنا نظرتي رانسوم وتيت بوجه خاص ، على مشكلة التخيلة الشعرية ، سنرى امكان توافقهما على وجه التقريب مع معتقدات هولم واليوت ، وبقدر أقل من معتقدات ريتشاردز . فلقد نقلنا اتجاه المذكورين نحو الرومانتيكية ، ومذهب « الحساسية الموحدة » أو « السخرية » وما يترتب عنها من لاتجانس في مادة الشعر بلا أدنى تغيير تقريبا . وتقترب نظرتيها الى الشعر كمعرفة من شاعرية الأشياء عند هولم « والتضاييف الموضوعي » عند اليوت ، كما انها تتعرض لنفس الاعتراضات . وصرح رانسوم في معرض تعليقه على أرسطو - بطريقة مماثلة لهولم - بان الوصف الدقيق للأشياء يكفي بالنسبة للشعر - ، وغايته قدر لامتناه من ادراك « المتميز » (*) . واكتشف ما في هذا الرأي من صعوبة ، ولكنه تناولها بطريقة غير وافية على الإطلاق . من هذا يتضح أن واقعية التقنية المستعملة هنا ليست فوتوغرافية ، بل سيكلوجية ، وتعتمد قيمة العملية الفنية على مقدار ما يبذله الفنان في ناحية التقنية ، وإن كانت هذه التقنية تمشيا مع ما قاله رانسوم عنها حقيقة منعزلة لا تتصل بذات أو موضوع ، نعم لم يحدثنا رانسوم عن وعي الفنان الذي يعتمد عليه في ادراك الشيء ، ولا على

Death of Little Boys (★)
Particularity (★)

الوسيلة التي يتيسر بواسطتها للكلمات التعبير عن الخصائص الأساسية للأشياء . وتيت أكثر حذرا ، وأقل رغبة في التورط . . فهو لا يذهب الى أبعد من القول « بأن الشعر معرفة كاملة » ، أو معرفة بالأشياء في شمولها ، وفي هذا يختلف عن المعرفة المحصورة التي تقدمها لنا العلوم الوضعية . ولكنه لا يقدم سوى القليل وراء مثل هذا القول السالب بالضرورة .

يرجع النقص الأساسي في نقد رانسوم وتيت لشيللى الى روحه المطلقة . فلقد حاولا تحويل طائفة من النظرات وردود الفعل والخواطر المرتجلة الى احكام نقدية مطلقة . ووقعا في اخطاء في تأملاتهما التي كثيرا ما تتميز بدقتها ، ولكنها دائما محصورة في قيمتها ، لأنها حقائق يمكن تطبيقها على اى حالات كانت . وقاما بوضع تصنيف آرائهما في مقولات تحولت فجأة الى اشياء ثابتة دائمة - فهما يتعجلان التعميم بصورة مذهلة . ووضعنا - مثلما فعل هولم - تعريفا للرومانتيكية على سبيل المثال ، قصدا به في البداية الانطباق على حالة واحدة ، ولكنهما انتھيا الى تطبيقه بلا تمييز على مجالات واسعة من الشعر ، وعلى نفر كبير من الشعراء ، ومن هنا ظهرا في أسوأ أحوالهما - على الرغم من تركيزهما الذي لم يسبق له مثيل على الدراسة الوثيقة - عند تناول اى ظاهرة مفردة في قصيدة اى شاعر ما مختلف عنهما في النظرة والمزاج ، بينهما وبينه ما صنع الحداد ، وشاء سوء حظه أن يولد في العصر الخاطيء .

(خصص فوجل حيزا كبيرا للإشارة الى بعض مهاجمات « النقد الجديد » لشعر شيللى ، والرد عليها . وتحدث بوجه خاص عن مهاجمة تيت لقصيدة : When the Lamps is Shattered (*) ، وعن هجوم ليفيس على قصيدة : Ode to the West (*) ، وهجوم جون كرو رانسوم على Adonais واثبت اعتماد هذه المهاجمات اعتمادا كاملا على التعنت ، وانها موجهة ضد شعراء يمقتهم النقاد . فقد استعملت فيها وسائل لم تتبع اطلاقا ضد شعراء من امثال دون أو هوبكنز أو ايليوت ممن يحظون باعجاب هؤلاء النقاد. ثم برهن فيما بعد

Reason & Madness

Revaluation

The World's Body

(★) ص ٩٧ من كتابه

(★) ص ٢٠٤ الى ٢٠٧ من كتاب

(★) في ص ١٢٧ - ١٢٨ من كتاب

اعتماد طرق التحليل التي استعملها مثل هؤلاء النقاد على الخلط بين الشعر و « التمثيل » ، وكأن الكلمات مطلقة ، وتعكس العالم المرئي كمرآة . قصارى القول ، تميز النقاد الجدد في هجومهم على شيللى « بتهوس ساذج بقيمة الصورة » افترض فيه ان كل التخيلات عبارة عن رؤى ، وكل القراء من أصحاب الرؤى) .

ذكر كلينث بروكس في أحد كتبه (*) اتجاه مذهب النقد الحديث (*) الى الرسوخ واتخاذ شكل النسق المكتمل ، وركز بروكس كل ثقله على اليوت وريتشاردز ورانسوم وتيت ، وصبغ معتقداتهم فى التخيلة الشعرية والجماليات وتاريخ الأدب بصبغة عقلانية ، ورتبها فى بناء متماسك واحد . ربما أمكنا أن نحس أن الفكرة الأصلية التى ارتكن إليها فى ذلك هى فكرة « الدعابة » ، « التعقد » النابعين من روح ميتافيزيقية . واتبع بروكس اليوت - وربما باسيللى ويللى - فارجم تدهور هذا التقليد الى هوبز والعقلانية العلمية فى القرن السابع عشر ، وهلل لمولده من جديد عند المحدثين فى القرن العشرين .

واعتقد بروكس أن الرومانتيكية غير كافية من الناحيتين النظرية والعملية . ولقد حاول الرومانتيكيون التحرر من قيود « الكلاسيكية الجديدة » فى القرن الثامن عشر ، ولكنهم اخفقوا فى الاستمرار بعيدا بالقدر الكافى فى هذا التحرر ، وبدلا من أن يرفضوا رفضا كاملا اعتقاد القرن الثامن عشر فى وجود جمال كامن ، أو تميز أنواع معينة من الموضوعات بقيمة الشعرية ، قاموا بالاستعاضة عن الموضوعات بأخرى . وعندما انكروا أهمية العقل فى الشعر ، وفضلوا العاطفة والتلقائية فانهم وقعوا فى مغالطة امكان تجزئة مكونات الحساسية الشعرية . ومن جهة أخرى ، فان الشاعر المفكر الحديث يضع ثقته فى قدرة الخيال على المزج والتآلف فى وحدة بين مواد متفرقة وغير متوافقة وغير جذابة فى ظاهرها . ولا يقع فى خطأ التفرقة بين الوهم والخيال ، أو بين روح الدعابة والشعر السامى .

والتقى الأستاذ بروكس فى مقال منفصل برانسوم وتيت فى استنكار زيف قيام القصيدة بنقل الأفكار . فالقصيدة ذاتها « هى الأداة

Modern Poetry & the Tradition (★)

(★) كل استشهادات فوجل من بروكس منقولة من هذا الكتاب ما لم يذكر خلاف ذلك . انظر ص ١٢٣ - ١٤١ .

اللغوية التي تنقل المعنى في أوضح أحواله وأدقها » ، ومن ثم فمن الخطأ محاولة تجريد أفكارها حتى يمكن فهمها ويلجأ الشاعر الى الطريقة المأثورة عن الشعر : اللامباشرة « واستعمال الرمز بدلا من التجريد ، والايحاء بدلا من الافصاح الصريح ، والمجاز بدلا من القول المباشر » (٥) . وصرح بروكس في مقال جاء فيما بعد بان المفارقة هي أصل الشعر ذاته « (٦) » .

لما كان بروكس قد طبق انتقاداته العنيفة ضد النظرية الرومانتيكية على شيللى بوجه خاص ، فمن المناسب أن نقيض في فحص هذه الانتقادات . نسب بروكس للرومانتيكيين القول بوجود موضوعات شعرية يكمن فيها الجمال ، وكان قد صادفه عند أديسون وربط بينه وبين الرومانتيكية اعتمادا على ملاحظة غامضة واحدة لوردزورث جاءت في قوله : « يعتمد الوهم على سرعته في فسخ الأفكار والتخييلات لثقتة بإمكان تعويض النقص في القيمة الفردية اعتمادا على زيادة عدد الأفكار والقدرة على تجميعها » . وربما بدا بعيدا عن الانصاف تحميل الرومانتيكيين وزر سذاجة مقالات أديسون الرائدة في (*) الجماليات ، وبخاصة اذا راعينا اتجاه وردزورث الى تخصيص مقدمته الشهيرة لكتاب « حكايات غنائية » (*) (١٨٠٠) للقول بانه قد قصد شيئا مختلفا :

يقول وردزورث : « الغاية الأساسية المقصودة من هذه القصائد هي اختيار احداث ومواقف من الحياة العادية وروايتها ووصفها من خلال هذه الحالة بقدر ما هو مستطاع ، اعتمادا على عناصر مختارة من اللغة التي يتحدثها الناس بالفعل ، مع قيام الخيال في نفس الوقت بتلوينها حتى تظهر الأشياء المألوفة للعقل في مظهر غير عادى » .

تبدو لى هذه الفقرة كأنها توحى باعتماد وردزورث اعتمادا قليلا على الخصائص الفطرية لموضوعه ، مع شدة اعتماده على قوة خياله .

كان الأستاذ بروكس الى حد ما ، ضحية لمصطلحاته . فلقد خدعته طريقته في استعمال عبارة « الموضوعات الشعرية » . واستشهد لتأييد

(٥) ص ٢٥ في ٢٧ من كتاب American Prefaces (١٩٤٠) .
(٦) مقال The Language of Paradox ضمن مجموعة مقالات بعنوان : The Language of Poetry
Lyrical Ballads (★)

فكرته بملاحظة لكولريديج عن احدى شخصيات « كاولى » قال فيها :
« الحق انه ليس هناك اية حاجة لأى ذوق غير عادى ، حتى يدرك
بوضوح ، عدم اعتماد هذا الترتيب الارغامى ، على الميل الى تقديم
اشكال مؤثرة للرؤيا الباطنية » ومع هذا فقد بدت هذه
الاشكال الممتعة البعيدة التأثير لكولريديج ذاتية وليست موضوعية ،
فهو لم يقع فى خطأ الخلط بين الشعر وموضوعات الطبيعة وأشكالها .

وامثلة بروكس عن الفصل بين العاطفة والعقل فى النظرية
الرومانتيكية ، غير مقنعة بالمثل . فلقد عثر عند وردزورث على « ما يؤيد
النظرة القائلة بتعارض بحث العقل مع عمق الانفعال » . ولم يحدث
هذا الا بعد ان اضاف دعواه المناقضة المتضمنة . وبدا متعجلا نوعا
عندما اعتمد لنفس الغاية على تعريف وردزورث للشعر بانه « الفيض
التلقائى للانفعال » ، لأن وردزورث قال بعد ذلك : « على الرغم من صحة
هذا القول ، فان الأشعار التى نسبت لها قيمة لم تعتمد فى انتاجها
على الاطلاق على التنوع فى الموضوع . اذ كان مبدعها انسانا يملك
حساسية عضوية أكثر من المؤلف ، وان كان قد قام ايضا بالتفكير
مليا وبعمق » . وربما جاز القول بان العلاقة بين الشعور والعقل ،
كما اوحى بها هنا ، وثيقة الى حد كبير .

وجاء تطبيق هذه الأحكام على شيللى على الوجه الآتى : شيللى
فى رأى الأستاذ بروكس يمثل مكانة عالية بين صفوف الشعراء الانجليز
(راجع ص ١٩٥ - ٢٠٨) والتهمة الموجهة الى شيللى هى أولا
« تراخى الروى والميل الى الزخرف ، والى المجازات الاستعراضية
البالغة فى بعض الأحيان » . ولما كان بروكس لم يقدم أى دليل على
هذه المآخذ الشعرية عند شيللى ، لذا يتعذر بعض الشئ مسايرته فى
الاصرار على هذا الاتهام . ومع هذا فقد استند بكل وضوح الاتهام
بتراخى الروى والميل الى الزخرف على اعتراضات النقاد الجدد على
عمل الشعر كاداة للاتصال ، كما استند الاتهام بالميل الاستعراضية
على كراهية الناقد لفكرة وجود جمال كامن فى الموضوعات الشعرية ،
التي نسبها للنظرية الرومانتيكية .

اما فيما يتعلق بعدم سماح الناقد الجديد للشعر « بالعمل كاداة
اتصال » ، فربما جاز القول بأن هذا سيعود بالنفع فى حالة تطلب
ذلك جهدا فنيا واعيا من الشاعر ، وان كان هذا المطلب عقيما من الناحية

النظرية . اذ ربما شارك القول المباشر ذاته في تحقيق التأثير الشعري ، لاعتماده على الفكر بقدر اعتماده على العاطفة والحس . كما أنه من الناحية العملية ضار لأنه يشجع الشاعر على الاستعانة باللامعقولية كضرب من التعاويد . قال جيمس لويل (*) عن امرسون أنه يبني معابد جميلة ، ولكنه لا يترك أبوابا لدخولها . ولا يترك النقد الحديث بابا للقارئ ينفذ منه الى القصيدة . فمثلا امتدح جون كرو رانسوم (*) الين تيت لأنه لجأ الى التخيلات الشخصية في الموشحة الثانية من قصيدة « موت الصبية الصغار » ، بعد أن حلق بعيدا في الموشحة الأولى الى حد أنه كان قاب قوسين أو أدنى من الإشارة الى القول بوجود شيء مأسوي في موت الصبية الصغار . وما الذي يستطيع القارئ أن يفعله عندما يرى نفسه حيال حالة منفردة بمثل هذه الروعة خلال التراجع في حيرة خجلا من رغبته العارضة في اقحام نفسه فيها .

يقول مذهب النقد الجديد في التخيلة الذي اتبعه الأستاذ بروكس هنا ، أن للتخيلة وظيفة ، كما أنها ترتبط بالكل برباط عضوي ، لأن الشعر يعتمد على التخيلات ، وعلى الشاعر عدم الابتعاد عن اشراك التخيلات في القول المباشر . واستطاع الشعراء الميتافزقيون كتابة افضل انواع الشعر لقيام مجازاتهم بدور فعال ، كما أنه من العسير فصلها عن أشعارهم . ويعتقد بروكس أن كتاب الشعر الرومانتيكي قد شطوا بعيدا نتيجة لاعتقادهم الزائف بأن التخيلة حلية خارجية برانية ، وليست جزءا متكاملا من القصيدة المشتركة فيها ، ومن هنا افتقرت التخيلة الرومانتيكية الى الشجاعة التي اتسمت بها معتقداتها ، وبأن عليها التردد ، واتسمت بالفتور بخلاف التخيلات الميتافزقية .

الواقع أن عظماء الرومانتيكيين لم يعتنقوا اية نظرية كتلك التي نسبها اليهم الأستاذ بروكس . فلقد طالب كيتس بان « تتماثل التخيلة في بزوغها واشراقها مع الشمس في طبيعتها » . وقال وردزورث أن التخيلة الجيدة تنبعث تلقائيا من الشعور الشعري :

« لو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فانه سيسوقه طبيعيا ومن حين لآخر الى الانفعال ، ولو اختيرت لغة هذا الانفعال اختيارا

Fables of Critics (★) في
The World's Body (★) في

صادقا ، وبحصانة ستجىء بالضرورة في صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثير المجازات والكنائيات .

ووصف كولريديج في معرض تعقيبه على مقدمة وردزورث الشعر في اسمى أحواله « بأنه لغة طبيعية لشعور منزه عن الهوى » . وأخيرا بدا المجاز عند شيللى جوهر الشعر . اذ قال :

« لغة الشعراء مجازية حية ، أى انها تحدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق ادراكها ، وتخلد ما ادركته إلى أن تصبح الكلمات الممثلة لهذه المدركات بمضى الزمن رموزا لأجزاء من الأفكار أو فئات منها ، بدلا من أن تكون صورا لأفكار متكاملة ، وإذا لم يهب شعراء يعيدون من جديد خلق المتداعيات التى تعرضت على هذا النحو للتشوش ستموت اللغة ، وتعجز عن تحقيق كل الغايات السامية الخاصة بالاتصال الانسانى » .

عندما اتهم النقاد الجدد الرومانتيكيين ، اتهاما غير صحيح ، باتباع نظرية ذات وجهين في التخيلة ، فانهم وقعوا هم انفسهم - كما اعتقد - في مصاعب . فهم لم يذكروا رأيهم في التخيلة وتحدثوا بطريقة مستترة عن وجود فارق مطلق بين التخيلة والفكرة في الشعر ، وتسبب ذلك في العودة الى فكرة هولم المسرفة في بساطتها عن شاعرية الأشياء ، وكذلك الى ازدواج أفكاره . فهم يخلطون في تقديمهم بين التخيلة بمعناها السيكلوجى ، والمجاز كعملية منطقية ، لاختفائهم في التفرقة بينهما ، بحيث يلفون انفسهم في حاجة الى الحصول من الشعر على أوضح التمثيلات وأكثرها تفصيلا وعلى أعقد منطق ، بينما يصرون في نفس الوقت على القول بأن الشعر ليس منطقيا على الإطلاق . وما يترتب على مذهبهم في آخر المطاف هو الخلل المترتب على اكتشاف ترادف الشعر والتخيلة ، مع العجز عن تحديد معنى التخيلة نفسها . وهكذا اتهم بروكس شيللى بالميل الى الزخرف وتراخي الروى ، على ضوء تفرقه المطلقة بين « الأشياء » و « الفكرة » ، و « الصورة » و « الحكم » ، بينما مزج شيللى الاثنين عندما عرف المجازات « بأنها صور لأفكار متكاملة » وفي اعتقاده أن نظرة شيللى كانت أكثر عضوية بحق .

لما كان الزعم بوجود اسراف في « الميول الاستعراضية » في مجاز

شيللى لا يستند الى اساس ، يستطاع القول بكل بساطة بأن استعمال شيللى للون والبريق في شعره كان لأداء مهمة معينة تتناسب مع المعنى الشامل الذى سعى للتعبير عنه . فهو لم يلمح لوحاته عشوائيا بألوان قوس قزح . وظهرت أكثر الفقرات استعراضا عند شيللى - كما ذكرت - في بداية الفصل الثانى من « برومسيوس محطم القيود » .

ما زالت النجمة الفضية تتحرك وترتجف

من خلال الضوء البرتقالى للنهار البازغ الذى يزداد اتساعا .

وراء الجبال الأرجوانية ، ويزرع من خلال فجوة

الضباب الذى شتته الرياح فوق البحيرة الدكناء

دعها : إنها تبته الآن ثم تتألق مرة أخرى

وبعد أن تهدأ الأمواج وتتحلل الخيوط الملتهبة

لنسيج السحب ، بفعل الهواء الفاتر

تعرض للضياء ومن خلال قدم التلوج الأشبه بالفيوم

ترتجف أشعة الشمس الوردية . أليس ما أستمع إليه الآن

هو موسيقاها العذبة المنبعثة من لهيبها القرمزى ؟

والسخاء في استعمال اللون له ما يبرره من الناحيتين الطبيعية والرمزية . فلقد أخلصت هذه الأبيات في تمثيل لمعان الجبل في الفجر . وباعتبارها رمزا ، فإنها قد صورت في ألوان مشرقة فجر يوم التحرر لبرومسيوس ولل البشرية ، بعد الإفصاح عن التباين بين النهار بحيويته والوانه البهيجة ، وليل الجهالة والعبودية ، وهو يخبى في بطن ويتلاشى .

وفيما يتعلق بالفارق الذى أناره الأستاذ بروكس بين « روحى » شيللى و « كيتس » ، فإن هذين المصطلحين يبدو أن بلا معنى لو نظرنا إليهما كشيئين مستقلين مطلقين . وربما جاز السماح بهما كعنصرين يمكن الاعتماد عليهما في وصف إحدى القصائد ومقارنتها بالقصائد الأخرى شريطة ألا يتجاهل وجود العناصر الأخرى ، غير أنهما لن يعنيا شيئا في حالة انفصالهما عن القصيدة التى أكسبتها هذا

المعنى ، ولا يمكن أن تقوم لهما قائمة كمعايير للحكم من حيث الكيف « فالروح » و « الاتجاه » لا ينسبان للشاعر الا بالاضافة الى مادته الشعرية . ولقد بدا شيللى عاطفيا في نظر بروكس ، لأنه اصدر احيانا احكاما ذاتية مباشرة . وبروكس متمسك في صرامة بالنظرة القائلة بعدم جواز اصدار الشعر أى احكام ، لاتصافه دائما بالطابع المشخص الدرامى اللاشخصى . ومن هنا جاءت شكايته من « بعض أقوال شيللى المحيرة » . ان عبارة مثل « أموت ، وأخور وأسقط » لو انتزعت من سياقها ستبدو مثيرة للدهشة نوعا . غير انه من الواجب النظر الى هذا القول في سياق القصيدة التى يشارك فيها . ولقد صرح بروكس نفسه بوجوب « مسابقة الأقوال التى يصدرها الشاعر للقصيدة فى جملتها » ، ولا تظهر كلمات القصيدة أى فاعلية او تكتسب أى معنى الا فى السياق الشامل للقصيدة (٧) . ولو أعدنا عبارة « أموت أخور وأسقط » الى سياقها فانها ستثبت صلاحيتها الكاملة فى التوافق مع ما يحيط بها ، وستتماسك ، ولن تبدو مشوشة على الإطلاق . فلقد ظهرت العبارة المشار اليها فى ديوان السيرنادة الهندية كقصيدة غرامية بسيطة ، ممتعة متكاملة وذات تصميم فنى ، وان صح الاعتراف بانها غير ذات بال . فالعاشق يبوح بأسرار قلبه ويفصح عن العواطف التقليدية الممثلة لحالته . وهاجم الأستاذ بروكس بافاضة فى موضع آخر الديوان (٨) ، وان كان حكمه المقتضب على شيللى لم يستند على أى تحليل لشعر شيللى العظيم الأهمية حقا .

ربما لاقى شيللى فى اكثر الأحيان معاملة أسوأ من ذلك على يد النقاد المحدثين ، اذ توجه اليه الاتهامات حتى ما لم يعتمد منها على أى دليل . فلقد ذكر اليوت فى مقال معروف بعيد التأثير بعنوان « شيللى وكيثس » أنه لا يستطيع هضم شعر شيللى ، وان كان لم يبذل أكثر من جهد قليل فى شرح السبب . وركز انتباهه بدلا من ذلك على محاولة مغلظة ، وان كانت عقيمة ، لتوضيح العلاقة بين « الايمان » والشعر ، ومن المحتمل أن يكون المستر اليوت قد سجل

(٧) ص ٢٧ مقال « الكيان العضوى للقصيدة » فى مجلة English Institute Annals نيويورك (١٩٤٠) .

(٨) ص ٢٢٠ - ٢٢٣ من كتاب Understanding Poetry نيويورك

(١٩٣٨) .

رقما قياسيا في النقد ، عندما كتب مقالا عن شيللى وكيثس اكتفى فيه ببعض اشارات عابرة لشعرهما .

وأما أنه من حق المستر اليوت اعتناق ما شاء من أفكار ، فأمر لا يقبل النزاع ، ولعله من غير الجائز حتى الاصرار على ضرورة ارتكاز هذه المعتقدات على نظريات نقدية وجمالية وسيكلوجية . فمن غير حقنا أن نطمع في كل شيء . وتتمثل في نقده العقلية الأصيلة الحساسة ، وإن كان يتمثل فيه أيضا العقلية التي تنظر الى الأمور باستخفاف (المتحذلق المتعدد الثقافات) على أنه عندما يتصور أتباعه بدافع الاسراف في العجلة والحماسة أحكامه العابرة العشوائية كمقائد مقدسة ، هنا يستباح الاحتجاج عليه .

من غير المستطاع أيضا تجاهل ما يقوله المِستِر ريتشاردز بسهولة ويسر ، لأنه يتميز مثل المستر اليوت بالأصالة ، وإن كانت مهاجمته من ناحية الأسس النظرية أشق . ومع هذا ، وكما هو الحال عند اليوت ، لقد أساءت نظريته في السخرية وفي التفرقة بين الشعر « المتوافق » والشعر « المتنافر » ، وتعقيباته الخاصة من حين لآخر - كتصنيفه على سبيل المثال قصيدة القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان لشيللى على أنها علمية أو مجاز منشور - الى سمعة الرومانتيكيين بوجه عام ، ولشيللى بخاصة على نحو يحتمل أن يكون قد تجاوز مقصده ومرماه من كل ناحية .

لقد تحول مذهب « السخرية » و « الحساسية الموحدة » الى معيار تعسفى ، كأنه سرير بروقرسط في الأساطير اليونانية ، فهو يرفع من قدر الشعر أو يحط من قيمته وتتجلى النتيجة واضحة في أحكام مثل القول « نصادف عند شيللى حساسية كبرى ترجع الى أنه كان ضحية من ضحايا الأطوار الأولى من التدهور الدينى والفلسفى فى القرن التاسع عشر » (٩) . وتأثرت آراء النقاد مسبقا بانتقادات اليوت لشيللى . اذ يرتد اتهام شيللى بأنه « شاعر افلاطونى » عند السيدين رانسوم وتيت ، واستخفاف بروكس به كواحد من العاطفيين، الى فكرة « الحساسية الموحدة » لاليوت ، « والسخرية » لريتشاردز .

(٩) بلاكمور The Expense of Greatness ص ٢٧ (نيويورك ١٩٤٠) .

ونظرية السخرية أبعد ما تكون عن القدرة على تحرير الخيال ، كما أدعى الأستاذ بروكس ، ولعلها أقرب الى تقييد الشاعر بقيود ثقيلة يتعذر عليه تحملها . فهي في تخيالاتها تطالب أولا باللاتجانس وتنوع المادة على نحو يتواءم مع لاتجانس تنوع العالم وعقلية الشاعر . وذهب النقاد الجدد الى ما هو أبعد من الاكتفاء بالقول بأن السخرية نوع ممكن من الشعر ، وأكدوا أن السخرية هي الصورة الممكنة الوحيدة للشعر الجيد . وليس هناك من ينكر أن السخرية في التخيلات وفي أية نظرة مكتملة وافية للحياة أمر مرغوب فيه الى حد كبير ، إلا أنه من الواجب أن يسبق السخرية وجود المعنى الذي يراد التعبير عنه والنظرة الى الحياة . فالسخرية نتيجة عابرة للتكوين العاطفي والفكري الكامن وراء اسمى شعر كالتراجيديا الشكسبيرية على سبيل المثال . أما إذا أرغم الشاعر على الاستهلال وهو يقصد واعيا السخرية ، فمن المحتمل أن يجيء ما يتمخض عن ذلك شعرا محموما ودعابات زائفة لا أساس لها ، ما لم يكن هناك ما يدعو الى السخرية . واستشهد بروكس بجون كرو رانسوم (*) كممثل للسخرية الشعرية ، « التي تعد مزاجا من الشفقة والسخرية » ومع هذا فإن سخرية رانسوم في هذه القصيدة لم تعتمد على أي شيء ، وتمثل نزوعا بلا موضوع ، ولعل ما قاله لا يمت بصلة الى الشفقة أو إثارة الضحك على السواء .

يزعم النقاد المحدثون أنهم قد أعادوا في مذهب السخرية الجمع بين العاطفة والعقل بعد أن فرق بينهما القرن الثامن عشر والرومانتيكيون . والواقع أنهم قد زادوا من ابتعادهما أكثر من أي وقت مضى . فلقد استبعدوا العاطفة نهائيا رغم ما قالوه عنها من قبيل المداينة ، بحيث لم يبق سوى العقل ، بعد مسخه بتأثير هذا الفصل التعسفي . وبدلاً من قيامهم بتحرير الخيال استطاعوا الاستغناء عنه ، وتحدثوا عن اعتماد الشعر على « الدوافع المتعارضة » و « النظرات المتصارعة » ، ولكنهم تركوا هذه المتعارضات والصراعات جانبا حتى يتفرغوا لاحداث التوافق والتآلف في نفوسهم ، بغير أن يبقوا للعقل أي فاعلية يعتمد عليها لتحقيق ذلك . ولم يتقدم أحد بأي فروض غير المستر ريشاردز ، وإن كان بيانه عما يحدث في الخيال قد جاء أسطوريا

ناقصا ، وبدأت نظريته في السخرية منحدره مباشرة مما قاله كولويدج عن الخيال ، وإنما في صورة مشوهة ذابلة بالنسبة لما سبقها .

والميزة التي تنفرد بها هذه النظرية ، كما أعتقد النقاد الجدد هي قدرة الشعر المكتوب وفقا لتعاليمها على التعبير عن الانسان في جملته ، وعن التجربة في شمولها ، والعالم بتعقده وتركيبه ، ومع هذا فإنها تحرم من الناحية العملية على الشاعر التعبير عن أى شيء في تجربته يعجز عن التوافق مع أى نظرة ولو واحدة من النظرات . فمن المحذور عليه ان يبوح بمكنونات صدره او يستخلص او يجاهر بأى مشاعر غير مناسبة . وعليه ان يكون « ابن نكتة » جافا رصينا حتى لو كانت طبيعته غير متوافقة مع أية خاصية من هذه الخصائص . وعليه - كما قال رانسوم - الا يقترب من العلم لأنه خارج مجال الحساسية ، وعليه « ان ينظر وراءه حتى يصل الى النقطة التي كان فيها العقل الجامع مازال قادرا على استيعاب علومه » (١٠) ، وعلى ذلك يتضح ان من واجب الشاعر تجنب جوانب كبيرة من المعرفة والتجربة الانسانية ، وعليه ان يعرض عن التحدث عن الحاضر والمستقبل ، ولعله يتبين من هذا ان فرص قيام الشاعر بتنويع تجربته وتناول التجارب الجامعة قد تضاءلت الى حد بعيد .

يعتقد « النقاد الجدد » ان من واجب الشعر المزج بين العناصر المتعارضة المتفرقة ، واعادة التوفيق بينها . واننى اعترف بان شيللى كان اقرب لتحقيق هذه الغاية منهم . اذ كان قادرا على تلمس طريقه وسط جملة أفكاره وتجاربه في الطبيعة والعلم والسياسة . واستطاع في آخر أشعاره وأفضلها ان يخضع هذه الموضوعات للغة الشعرية . ففي برومثيروس محطم القيود على سبيل المثال ، امتزجت فلسفته وسياسته ومعرفته بالعلم في وحدة متألفة من الخيال الشعري ، ومزج في « ادونيس » روحه الأفلاطونية بأشجانه الشخصية ، وحقق بذلك واحدة من أروع مراثى الشعر الانجليزى . والواقع ان ما حققه هو « الحساسية الموحدة » التي اشار اليها اليوت . وتخيلاته مركب غنى من التصور والعاطفة والاحساس ، تميزت بطواعيتها وقدرتها في قصيدة « القبة ذات الزجاج المتعدد الألوان » التي عكست بحث الشاعر عن المطلق وولعه بالأحداث العابرة والموسسة في نفس الوقت . ففيها

امتزجت الأمانى ، بالخوف مما يترتب على النجاح . وعلى هذا النحو أيضا كانت صورة القناع بتعدد ما تشعب منها من تركيز على الصور والشعور . والواقع أن شيللى كان ساخرا وفقا لتعريف النقاد الجدد ، والمعنى الذى قصدوه ، وإن كانت سخريته لم تجيء عن عمد ، بل نتيجة للأمانة فى مواجهة وقائع تجربته .

ليس هناك ما هو أبعد خطأ من اتهام مجازات شيللى بأنها زخارف متفككة . إذ كانت لغته الشعرية فى ناحيتى الممارسة والنظرية « مجازية نابضة بالحياة » . وسعى شعره على الدوام لبلوغ القمم ولكنه ارتكن فى سبيل تحقيق ذلك على دعائم راسخة من التخيلات المشخصة، ذات أهمية عظمى كرموز ، وإن كانت تتصف بالأمانة فى تخيلها للعالم الفعلى . ولا يتجه شيللى الى هدفه عن طريق التجربة ، بل عن طريق « الريح الغربية » و « أوراق الشجر الطائرة » و « النقاب المتعدد الطبقات » و « التحولات السريعة للسحب » .

واتهام شيللى - كما يفعل النقاد الجدد - بمحاولة التأثير أو باقامة الأحكام ، يعنى ببساطة انكار قيمة التصورات فى الشعر . وغنى عن القول أن صحة أى حكم ، أو زيفه ، ليس معيارا لقيمته الشعرية . ومع هذا فإذا جاء متوافقا مع ما يحيط به كان من العسير الطعن فيه . فالعبارات التى تعرضت لطعن الأستاذ بروكس فى « انشودة الريح الغربية » ومثل « سقطت على أشواك الحياة ، فنزفت » متوافقة غاية التوافق مع العنف الكاسح فى حركة التخيلة :

لو كنت ورقة شجر ذابلة تستطيعين حملها ،

لو كنت سحابة راكضة حتى اطيء معك

أو موجة تنبض بالحياة خاضعة لمشيئتك

تستظل بقوتك وإنما أقل تحررا منك

آه أيتها القدرة التى لا يستطيع قهرها !

لو كنت حتى كحالتى فى صبايا ، قادرا

على مرافقتك فى انطلاقك فى اعنة السماء ،

عندئذ كنت عندما أحاول ملاحقتك فى سرعتك الأثرية ،

كانت الرؤيا تبدو شيئًا نادرًا وما كان يوسى أبداً بلوغها
وهكذا أبتهل اليك وأنا أشعر بالحاجة الموجهة
آه ليتك ترفعيننى كاحدى الموجات أو الأوراق
أو السحب !
فأسقط على أشواك الحياة ! وانزف !

هنا امتزجت الذات بالموضوع والصورة بالفكرة ، ومهدت
الرمزية الشخصية للحكم ، وبدأت غير منفصلة عنه . ومع هذا فإن
النقاد الجدد عندما تصوروا الشعر فى آخر المطاف كمجموعة مفككة
من المجازات المعلقة فى فراغ ، وتتبع النزعة الطبيعية (الطبيعية) فى
أبسط أحوالها ، أى تلك التى تقيم حداً فاصلاً قاطعاً بين الشئ والفكر ،
فانهم اثبتوا عدم صلاحيتهم لتناول شعر كشر شيللى الذى يربط فيه
الخيال بصدق بين الصورة والمضمون والفكرة والعاطفة والشئ والفكرة .

الكس كومفورت

الفن والمسئولية الاجتماعية عقيدة الرومانتيكية

.... يعبر المصطلحان : كلاسيكى ورومانتيكى عن شيء أكبر من الاختلاف فى الأسلوب ، فالكلاسيكى يرى الإنسان سيّدا ، أما الرومانتيكى فيراه ضحية لبيئته . يبدو لى أن هذا هو الفارق الصحيح ، وأرى أن عصور الأدب الانجليزى قد مرت على هاتين النظرتين بالتناوب . وكأن الوعي بالموت - العامل الجذرى الذى يحدد مدى تحكمنا فى الظروف المحيطة بنا - قد تعرض عند تفسير الفن بالتناوب للانحسار والانطلاق والشدة والفتور . اذ تمثل العصور الكلاسيكية عصور رغد اقتصادى واطمئنان نفسى ، فيها تتجه الحوافز الى الناحية العملية ، ويتوافر لأغلبية الناس تفسير واف للكون ولأنفسهم من الناحيتين الدينية والسياسية ، أحدهما أو كليهما . انها العصور التى يقع فيها على كاهل البشر أن يدركوا أفظع صراع ويفسروه : الصراع بين رغبات الفنان المستميتة للخلود ، وبين الموت مصير كل حى . أمثال هؤلاء الفنانين وسط أى عصر تسوده القبطة والانشراح يبدون كشعراء عظام ، وغالبا ما يصابون بالأمراض النفسية ، لأن حالة القلق كامنة

محاضرات فى عقيدة الرومانتيكية من كتاب Art and Social Responsibility
(١٩٤٦) .

في أعماق نفوسهم . كان العصر الفيكتوري من هذا القبيل ، وأخرج أمثال أرنولد ، ومارك ، ورازرفورد ، ممن عانوا في ظروف عصرهم من التوجع مرات لا تعد ولا تحصى من حيث الكم ، ان لم تكن قد بلغت الأوج أيضا من حيث الكيف ، على نحو مماثل لما حدث لريكة أو طومسون أو أونامونو ممن ولدوا في أوروبا المعاصرة .

تتناوب العصور الفعالة التي يحيا فيها الناس منطلقين تفتتح نفوسهم الى ما هو خارج عن نفوسهم مع عصور أخرى يدركون فيها الحياة كمأساة ، ويشتت هذا الشعور في سائر الأنحاء ، ويبلغ عند البعض حالة لا يعون فيها شيئا غير الخوف . في مثل هذه الحالة ، لا يصح القول بوجود شعراء عظام ، لأن ماينوون قوله يعرفه الجميع بالفعل . ولا تحتاج مثل هذه العصور الى القادرين عن الكشف ، وانما الى القادرين على الاخفاء ، ويستطيع اناس من جميع الدرجات والمراتب ان يخفوا حقيقة الموت عن الانسان ، والا أصبحت الحياة فارغة . واني لعلى يقين من انه قد انبعث قدر كبير من البربرية في الحضارة من مثل هذا الأصل ، ولعل ما يحدث هنا هو اخفاق حق للأعصاب . ويلقى عبء انشاء الشعر العظيم على اكتاف الفنان بمفرده ، فهو الذي يرضى ان يتحمل ثقل الشعور بالمأساة ليحمي باقي المجتمع منه . وأشك ان كثيرين في التاريخ قد أدركوا حقيقة الشعور بالموت . والحضارة العالمية مهددة بالحكم عليها بالاعدام ، ويدرك الأشخاص هذه الحقيقة في بقاع كثيرة من العالم . ونحن نصادف في نهاية عصر عظيم من عصور الكلاسيكية (الفيكتوري) عصرا أخرج شعراء رومانتيكيين عظاما ، كما أخرج في النهاية شعراء كلاسيكيين أحاطوا مبدعاتهم بقشرة من التقنية الرومانتيكية . وركدت الحياة حوالى سنة ١٩٠٠ ، وفجأة استطاع كثيرون ، وكثيرون من الناس الاطلاع على وجه الانحلال الاجتماعي وموت الشخصية الانسانية . وما لم يعرفه سوى أمثال دوستويفسكى وأونامونو في الماضي قد غدا معروفا للجميع . وساد صمت كأنه صمت القبور بين الجميع ، وكأنهم في حالة تخدير ، فيما عدا مونرو واتباعه من الجورجيين (*) الذين عجزوا عن فهم ما يدور ، وملأوا الفراغ بصياحهم . وحدثت محاولات قليلة لاعادة النظرة

(*) الشعراء الجورجيون جماعة من الشعراء المحدثين ، أبرزهم : روبرت بروك وهارولد مونرو وويلفريد وينسون ، وقد قاموا باصدار مختارات من شعرهم في أربعة أجزاء ما بين سنة ١٩١٢ ، ١٩٢٢ .

الكلاسيكية الآمنة الى سيرتها الأولى . وكتب انصار المدرسة النقدية الحديثة او انصار « التخيلة » - وهم في حالة ادراك متزايد بالمأساة ، وحاول الشعراء الاشتراكيون انكار هذا الوعي ، واتجهوا الى المجتمع . ولكن في اسبانيا ، انزاح القنصاع ، وكشف الوجه الأسود القبيح عن نفسه ، وذهب الشعراء الى القتال مصطحبين ماركس ، وعانوا باونامونو ولوركا . عندئذ بدت النظرة التاريخية الجدلية جوفاء . ولعله من الغريب ان يدرك كثير في مستهل حياتهم نفس النظرة دون رجوع الى التاريخ . فقد عرفها ديLAN توماس في وقت مبكر من الحياة ، قبل هزيمة الاسبان بوقت طويل . والفن لا يتحرك دائما في صورة نقلات مفاجئة ، ونظرة شتاينر لروح العصر اصدق من مظهرها . فمعنى حدوث نقلة هو اجماع عدد نسبي كبير من الناس على اتباع نظرة مشتركة ، اهتدى كل منهم اليها على حدة . واذا كان الفنانون يقومون الآن بتجسيماها ، فانما يرجع ذلك الى انها اصبحت تمثل الروح السائدة بين عامة الناس .

الوعي بالموت ، والاتجاه الشبيه بالكهنوتي ، وان كان دنيويا ، واضح في كل مكان ، ويستطيع ان يدركه كل من يعرف الفن والأدب الانجليزى المعاصر . ولا وجود لفنان من ابناء جيلى لم يتأثر بهذه النظرات . على أن اوضح اننى لا ارجب المرافعة عنها ، وكل ما اسعى لقوله هو اثبات وجودها هنا . ونحن ننمو في جو جديد ، والأفكار الكامنة وراء هذا الجو هي :

١ - القول بعدم وجود تناظر بين الجوهر المادى للعالم ، والتطلعات السيكلوجية و « الروحية » - كما تدعى - للانسان . والقول بعدم وجود معنى ثابت او مطلق لأى نشاط انسانى ، وسر وجود الاخلاقيات والجماليات هو اننا قمنا بصنعها ونشرها ، لا على غرار المعانى الأفلاطونية المطلقة ، وانما بتأثير مواجهة الحقيقة المادية . القول بأن العدو المشترك للانسان هو الموت ، وما يربط أى انسان بآخر هو كون البشر جميعا في نهاية المطاف ضحايا . وكل من يحاول الهرب من ادراك هذا الشعور ، انما يعمل على زيادة وقعه على الآخرين فهو خائن للانسانية ، وحليف للموت .

٢ - التاريخ من حيث هو تاريخ لا يصح ان ينظر اليه سواء كان اخلاقيا او سياسيا ، كتقدم مستمر تجاه الحضارة والخير

والاشتراكية ، ولكنه يمثل تذبذبا حول نقطة ثابتة ، ومجموعة من تغيرات
المؤثرات البيئية التي تحد ذاتها ، والمد والجزر في حدود ثابتة معينة ،
لم تسجل الأحداث الانسانية اى تجاوز لها . فنحن نراه كصراع متقلب
بين الحرية البيولوجية والقوة . ولن نستطاع اعتمادا على الأدلة
والبيانات اثبات هل الانسان افضل من الناحية الاخلاقية (ايا كان
تعريف ذلك) او اكثر قدرة من الناحية السياسية على انشاء مجتمع
متحرر من لعنة القوة ... فنحن نرى قلبا كامنا في منجزاته ، بحيث
يتعذر القول هل الديموقراطية افضل - اى اكثر انسانية أو أقل
اكرهاها - من الفاشية ، أو هل تعد اليونان سنة ٥٠٠ ق.م أفضل
من روما سنة ٥٠٠ م ، وان كان القول بحدوث تغيرات مطلقة من حيث
الكيف بين ٥٠٠ ق.م و ١٩٤٣ تبدو بلا معنى في نظرنا . فلا معنى لمثل
هذه المقارنات في ذاتها ، من ناحية التاريخ . ونحن لا نعتقد أن خطر
المجتمع الذى لا يشعر بالمسؤولية الآن بأقل من خطر المجتمع غير المسئول
حينئذ ، أو المجتمع كما بدا في نظر جودوين . ان كل مجتمع مستند
على القوة يبدو في نظرنا ملوثا بهذه الحقيقة ، ايا كان الحكام . والمجتمعات
الحرّة عندما تظهر الى حيز الوجود مضطرة الى تأكيد حريتها باستمرار ،
والا فانها ستندهور عاجلا أو آجلا ، وتتجه الى تبني مبدأ القوة .
وبعبارة اخرى ، ثمة ميل متواتر في المجتمع الى التدهور الى البربرية .
ونحن نقبل هذا الافتراض لنفس السبب الذى يدفعنا الى الاعتراف
بوجود خاصية انسانية تساعد على العيش ما بين الخمسين سنة
والثمانين ، اذ تميل الدلائل الى اثبات صحة هذه الحقيقة في أغلب
الأحوال . ونحن لا نستطيع ان نلمح هذا الميل في حالة الأفراد دون
قيد أو شرط ، كما قد يدفعنا انصار أدلر (العالم النفسانى) الى
الاعتقاد . فالمسألة ليست مسألة اشتهاؤ الأفراد للقوة ، ولكنها خاصة
مختلفة من خصائص الكتل البشرية قادرة على افساد أعظم القرارات
تنورا . فالظاهر ان اى مجتمع يعمل على اثبات وجوده كمجتمع ،
وبمجرد اختفاء الفارق بين المسؤولية والعون المتبادل ، تنزع الدوافع
البنائة الى ابطال كل منها للآخر ، كما ترتفع الدوافع السالبة
والهدامة الى الذروة . ان هذا يصح عن الحزب الشيوعى ، مثلما
يصح عن بولندة في عهد الاقطاع ، أو عن الامبراطورية الرومانية .
وما نشاهده اقرب الى حالة القارب المشحون بمجدفين من العميان ،
يجدقون في شتى الاتجاهات ، ولا يتقدمون . وكل ما يحدث هو زيادة
الثقل المحمل على القارب من أثر عدد الملاحين ، مما يتسبب في غرق

القارب . وقد يبدو أن للتعليم أثرا في اصلاح هذا الاتجاه . وربما جاز لنا أن نسمى هذا الاتجاه لو شئنا الخطيئة الأزلية ، . وانا لا ابالي بالاسم الذى أطلقه عليه ، لأنه فى نظرى ، بوصفى فنانا ، حقيقى ، ومن أبرز ملامح المجتمع التى لاشك فيها فى كل العصور . والواقع انه من المستطاع ان يكون من علامات أطوار التدهور وحدها . - وان كان الاعتراف بذلك بلا مرأى من علامات التدهور أيضا - وفى كل العصور وصف التدهور بأنه اتجاه الى الانحدار . ويوصف السلوك الخاضع للمجتمع بأنه أصاب من نقيضه . وهذه ليست بالفكرة الجديدة . غير أنه بمجرد بلوغ حالة الشعور باللامسؤولية سيتناسب مقدار الشر فى أى تنظيم طرديا مع حجمه . والديموقراطية فى أى بلد بربرى أمر مستحيل « قلبيا » لأنه يرفض الاعتراف بصواب الأغلبية على الإطلاق . وتعنى الفاشية محاولة رفع قدر الدوافع الهدامة واستخدامها كدعامة للمجتمع . فهى تعتقد أن الفرد ليس بالشئ الحقيقى ، وبذلك يكون الموت كنهاية تتعرض لها حياة الفرد غير حقيقى أيضا . لو صح أن هذا التفسير لم ينجح فى بيان كيف تفلح كل حكومة « تسلطية » عمادها الولاء المطلق فى غرس هذا المعنى فى أنصارها ، حينئذ سأكون قد أسأت فهم المجتمع . على اننى لست فى حاجة الى ان اذكر كيف اتفق الجميع على خلق السمير ، كما قال لنا سويدنبرج فمن غير المستطاع دفع القارب عندما يزداد ثقل المجدفين .

الرومانتيكية هى عقيدتنا . وهى مبنية على نظرية ميتافيزيقية . وخطر صعوبة تعرض لها مناقشة الرومانتيكية وموضعها فى النقد الاجتماعى والأدبى هى فقدان المتزايد للمعنى ، الذى أوقعته الأمية الأدبية بالاسم ذاته . وليست الرومانتيكية مذهبا فى الأسلوب ، ولا تنطبق معاييرها على طريقته فى الكتابة ، بل على ما يعتقد الكاتب ولولا ذلك لفدا من العسير علينا التحدث عن التصوير الرومانتيكى والشعر الرومانتيكى والنحت الرومانتيكى والموسيقى الرومانتيكية فى سرعة متماثلة وبدقة مناظرة للخاصة الموصوفة . وأصبح من البدع السائدة السخرية من أية محاولة للربط بين أى نقد فنى ، وبين أية نظرية فى الكون ، الا عند أولئك الذين يخلطون بين التأملات الغيبية والميتافيزيقا . وتظهر محاولة ايجاد مثل هذه العلاقة فى نظر الكلاسيكيين الجدد وصمة دالة على فقدان تمالك الأعصاب . على ان الفن بغير ميتافيزيقا متماسكة سيفقد صفته كنشاط مفهوم ، ويصبح أشبه بالمسافر الذى لا يدرك الى أى ناحية هو متجه . وطبيعة الواقع هى

أول ما يهم لا الشعر وحده ، بل والبيولوجيا المعقولة أو الاخلاقيات السياسية . ويعتمد ادعاء الرومانتيكية الأوحده لمكانتها كعقيدة ، وعقيدة صحيحة من الناحية التاريخية ، على تماسك ميتافزيقيتها ، ونبوعها من الوقائع المشاهدة .

يعتقد الرومانتيكى أن الخصائص المختلفة التى تنسب للبشر - العقل والغائية والوعى والارادة الشخصية - وقف على الانسان بين كل الكائنات ، وأنها بعيدة الاختلاف عن الأحوال الطبيعية التى يوجد فيها الانسان ، بحيث تبدو بعيدة الاتصال بالتكوين العام للواقع الطبيعى . واتفق الميتافزقيون المسيحيون وغيرهم من المؤمنين بشتى العقائد المتعارضة (بما فى ذلك الماركسيون الذين يعتقدون فى الحتمية التاريخية) اما على أن الانسان قد صنع فى صورة الاله ، وفى هذه الحالة تتوافق الضرورات الاخلاقية مع طبيعة الخالق ، أو أن العالم قد صنع على صورة الانسان ، وأن بعض القيم التى يميل بعض أفراد البشر الى التطلع اليها (كالجمال والخير والنظام) متضمنة فى العالم الطبيعى نفسه . وما تتميز به النظرية الميتافزيقية الكامنة وراء الرومانتيكية هو رفضها الاعتراف بالانتصار المحتوم لهذه المثل ، أو القول بفطريتها ، بغير رفض للمثل ذاتها . فوجودها مرتبط بوجود الانسان وقيامه بالحرب من أجلها . ويستند كل من الاخلاقيات الرومانتيكية ، وكيان الفن على افتراض مثل هذا القلق أو الافتقار الى اليقين الذى يظهر أولاً فى صورة من مخاوف الفناء فى مستوى الشخص ، ويمتد الى كل مجالات الفكر ، حيث يبدو التشكك أقل احتمالاً ، ومن المضحك أن توصف مثل هذه النظرة بأنها من أفكار المنى . ولا يشعر الرومانتيكى باليقين الا فى مسألتين أساسيتين : يقين وجود صراع لا ينتهى الى حل : الصراع الذى لا يمكن الظفر فيه ، بل يتحتم مواصلته ، والتيقن من وجود شعور لا يحصى بالمسؤولية المتبادلة بين الكائنات البشرية المشتركة فى هذا الصراع . وللرومانتيكى عدوان : « الموت » و « الطبع » الذى يتهاذن مع القوة واللامسؤولية ، وبذلك فانه يتحالف مع الموت . ولا وجود لأية هنة من الغيبة فى هذا الكلام . فالرومانتيكية هى عقيدة الكائن البشرى الذى يشعر بكيانه كله ، عندما يتأمل العالم فى جملته .

تبدو لى الرومانتيكية كاعتقاد فى وجود صراع انسانى ضد العالم ، وضد القوة ، بمثابة القوة الدافعة لكل فن ولكل علم جديرين بهذا

الاسم . وفي الحضارة الغربية الآن عنصران فقط يمكن التعرف اليهما ، ويمكن أن يقال انهما يفرقان بينها وبين البربرية الشاملة : فننا وعلمنا الطبى . ويستند كلاهما على هذه العقيدة الرومانتيكية . والمضمون الاخلاقى للرومانتيكية واحد على الدوام . اذ يبنى الرومانتيكى اخلاقياته على الاعتقاد بعداء العالم له ، أو إنه ليس بالعدو أو الصديق . وهو لا ينكر وجود معايير مطلقة ، ولكنه ينكر وجودها بمعزل عن الانسان . فلم تظهر فكرة الجمال الفنى ، أو الخير الاخلاقى الى حيز الوجود قبل ظهور الوعى ، وسوف يعودان الى زوايا النسيان بعد انطفاء هذا الوعى . على ان القول بعدم دوامهما لا يقلل من خيرهما . ويرجع الى اعتقاد الرومانتيكى أنه يحارب معركة من جانب واحد شعوره بالمسئولية المطلقة الملزمة تجاه رفاقه من البشر ، بوصفهم افراداً ، وهو ما يعزى الى أنه بخلاف المسيحيين ، يدافع عن معايير يعتقد في وجودها ، وان كانت بطبيعتها غير مؤكدة الفوز ، فهي موجودة ما دام هناك دفاع عنها . ولقد جعله تفسيره المتشائم للفلسفة يشعر تجاه اقرانه من الناس ، شعوراً مماثلاً لشعورك تجاه رفاقك في حطام اى مركب .

استمدت الرومانتيكية الطاقة الهائلة لنقدتها الاجتماعى والفلسفى وجاذبية أحكامها الجمالية العاطفية والفكرية الماثلة في جبروتها ، من هذه الفكرة الميتافيزيقية القائلة بالصراع والمبادئ التى لن يؤكدنها غير الصراع . انها القوة الوحيدة بين القوى الفنية التى يبدو انها قادرة على الحفاظ على الحيوية الدائمة ، والشباب الدائم .

يعترف الرومانتيكى بوجود صراع دائم في مستويين : الصراع ضد الموت ، الذى سبق أن تحدثت عنه ، والصراع ضد الانسانية ، والصراع ضد البربرية : هذان هما الموضوعان اللذان جاءا في لوحتى بروجيل : « انتصار الموت » و « مذبحه الأبرياء المقدسين » . ويظهر في اللوحة الاولى جمع غفير من الهياكل العظمية ممتطية أبناء آدم . وفي الثانية ، جنود دوق الفا وهم يذبحون القرويين الفلمنكيين واطفالهم . وفي اعتقادى أن هاتين اللوحتين قد بلغتا أسى مستوى استطاع بلوغه التعبير عن الرومانتيكية ، وان كانت المراجع لا تعترف ببروجيل - كمصور رومانتيكى . هذان هما عدوا البشرية ومعايير الجمال والحقيقة ، الموجودة للانسانية ، ومن أجلها وحدها : الموت ، والشعور باللامسئولية - حليف الموت . ويرجع توثق الصلة بين الرومانتيكية

والعهد الحاضر الى انها قد تفردت بين كل هذه العقائد في التعبير عن هذا العداء الاساسى ، ورسمت طريقها بناء على ذلك .

اعتقد اننى أستطيع اجمال المعتقدات الاجتماعية للرومانتيكيين المعاصرين فى مثل هذه الصيغة الآتية :

١ - لو نظر للانسان كفرد ، فانه سيبدو فى قرارة نفسه سىء التكييف . فهو يملك احساسا واعيا بشخصيته ، لا تشاركه فيه سائر الكائنات ، كما نستطيع الحدس اعتمادا على العقل . وهذا يجعل الادراك العاطفى للموت غير محتمل وغير متوافق مع الاستمتاع المتواصل بالوجود . ومن هنا يحاول الانسان فى سائر الانحاء اما انكار أن الموت حق ، أو انكار وجود شخصية له .

٢ - فى العهد الحاضر قد سد البحث العلمى - فيما يبدو - الطريق أمام ملاذ اساسى كان الانسان يحتوى به فى الماضى (نفى الموت) . ولقد قلت - فيما يبدو - لأن العامل الهام من وجهة نظر السيكلوجية الاجتماعية ليس الدليل الفعلى ، بل هو قبول نسبة كبيرة من الأهلين الذين تجاهلوا حتى الآن هذا الادراك للموت كحقيقة (١) . ان هذا القبول عندما يحدث لاناس قد أضعفت النظم الاجتماعية من إنسانيتهم ، من الأسباب الجذرية للهروب الى البربرية .

تبعا لذلك قد ازداد التركيز أكثر من ذى قبل على نفى الشخصية الفردية والمسئولية الفردية ، لأن اعترافى باننى فرد يستلزم اعترافى

(١) من الغريب للغاية ان يحاول بعض النقاد مرة أخرى تصوير هذه النظرة على انها صورة من الغيبة الدينية . ويرجع هذا الى حد كبير الى استعمالها لكلمة « طبيعة انسانية » ، ومناقشتها لعلاقة الانسان بالكون ، وباستثناء ناحية التشاؤم الفلسفى الذى يقرب التفسير الرومانتيكى من الانطواء تحت الدين ، من العسير ان ندرك كيف سيبدو هذا التفسير للتاريخ أكثر اتصافا بالاتجاه الدينى من أى تفسير ماركسى أو تفسير خاضع للوضعية العلمية . وهو بالتأكيد ينكر أى صورة من الاعتراف بشئ خارق فوق الطبيعة . اما بالنسبة لنظرة وابتعد الى الرومانتيكية على انها ثورة ضد العلم فيمكن القول ردا على ذلك ان النظرة الرومانتيكية الى الميتافيزيقا والسياسة مؤلفة على نفس النحو المتبع فى أى فرض علمى أى معتمدة على الرجوع الى الوقائع المشاهدة للتاريخ أو علم النفس . وربما كانت تفسيراتها غير معصومة ، ولكن منهجها بالتأكيد فوق كل لوم حتى من العقلايين الذين لا تستند فكرتهم فى الاصلاح الاقتصادى للمجتمع على أى دليل تاريخى يدعمها . وربما أمكن ان اضع الوعي الرومانتيكى على رأس قائمة أسباب التقدم العلمى .

ايضا باننى سوف اتوقف عن الوجود . ويتخذ « النفى » صورة اعتقاد متزايد بوجود مجتمع خالد خفى هو وحده الذى يتصف بالحكمة والقدرة على النهوض بأى مسئولية ، والمطالبة بالولاء له . والفكرة قديمة قدم الفكر الانسانى ، وان كان قبولها قد تحول شيئا فشيئا الى معنى الاحتماء من حقيقة النفس . فالمجتمع ليس شكلا من أشكال مسح المسئولية الاخلاقية فحسب ، ولكنه بمثابة الرحم الذى يستطيع الحبو اليه ، وبذلك يتحقق الخلود ، خلود الذين لم يولدوا .

٣ - على اننا قد رأينا انه من خصائص الجماعات المفرطة فى تخصصها قيامها بفمر الدوافع البناءة ورفعها من قدر الدوافع الهدامة ، اذ تتمخض افعال أى جماعة عن ميول هدامة ولا معقولة . وتتميز اتجاهات الافعال التى تمليها طريقة الجماعة فى التفكير على ابنائها من « الأفراد » بالغرابة والوحشية وابتعادها عن العقل ومع الأفعال البناءة العادية بحيث تبدو فى حالة الرجوع الى المعايير الفردية للمسئولية الانسانية مرضية من الناحية الطبية . الوعى بالمسئولية الشخصية هو العامل الذى يفرق بين العلاقات الانسانية ، وعلاقات مجتمعات الحيوانات التى تبدو مماثلة فى ظاهرها . ولقد استطاعت اللامسئولية المعاصرة ان ترمى هذا الوعى بعرض الحائط .

تحدث الثورة البربرية دون ان يصحبها أى تغير خارجى فى اللحظة التى ينفصل فيها التعاون المتبادل عن النظام السياسى ، وخروج الهيئات عن سيطرة المهيمنين عليها ، فى حالة الانتقال من المجتمع المؤلف من افراد مسئولين الى مجتمع المواطنين اللامسئولين . وفى نقطة محددة من تاريخ كل حضارة وقبل بلوغ قمته الاقتصادية بقليل ، تحدث نقلة فى الالتزام الحضارى من المجتمع المعتمد على التعاون المتبادل الى المجتمع المعتمد على اللامسئولية المشتركة . وربما ظهر ذلك فى صورة ثورة صناعية ، وتقدم فى العمران ، أو كتغير فى الاتجاه القومى من الشعور بالتآخى الى العدوان الطائفى . ولكل مجتمع محاوراته الشبيهة بتلك التى دارت بين المبعوثين الأثينيين وحكام ميلوس والتى تتصف بفظاظة واقعيتها ، وتسببها فى حدوث ثورته البربرية وابتعاد افعال المجتمع عن المسئولية ، وابتعاد تصرفات أعضائه عن العقل .

نحن نضطر فى أى مجتمع بربرى الى ان نعيش فى بيمارستان

حيث نحيا كمرضى ومكتشفين في وقت معا . واعتمادا على هذا التماثل ، ثمة قوانين معينة ، اهتدى اليها عن طريق التجربة ، هي التي تتحكم في سلوكنا .

فأولا - أنا أدرك بذور المرض في نفسي ، وأعرف أنني لو سمحت لنفسي لأي سبب كان ، ولو مرة واحدة ، بمشاركة مثل هذه الجماعة في أفعالها ، وفرطت في مسؤولياتي تجاه الآخرين ، فأننى سأصبح من هذه اللحظة مجنونا ، ودرجة جنونى تحددها المصادفة البحتة .

ثانيا - لابد أن أشعر بالريبة في أى فريق أو جماعة أو عصابة تسندها القوة . وحيثما يلتقى اثنان أو ثلاثة من هذا القبيل فهناك احتمال لظهور اصابات بالخبل بينهم . وقد تكون اعراض ذلك قتل اليهود أو جلد الهنود أو الايمان باللورد جوردون أو بالجماعة الارهابية الأمريكية كوكلوس كلان ، أو قذف برلين بالقنابل . على أنني لن أشعر شعورا شخسيا بالملت أو عدم الثقة في أى انسان من اقرانى المرضى ، فهم مثلى بالضبط ، وبوسعى أن أدرك مدى خطورتهم ، وإن كنت سأعرض أنا الآخر للظهور بمظهر الخطر في نظرهم ، لو أنني سمحت لنفسي بالتورط في مثل هذه الحالة . قد يقال اننى انكر المسؤولية الاجتماعية . وأنا لا أنكرها ، وفى اعتقادى أن المسؤولية لا حد لها . ونحن مسئولون الى غير حد تجاه كل شخص تقابله . فكل رئيس مدين بالمسؤولية لرجاله ، ولذا عليه الا يضطهدهم . انه مدين بوصفه انسانا ، ولا يرجع ذلك الى وجود سلطان مطلق متمثل في تقابلات العمال يطالبه بذلك . والبربرية هروب من المسؤولية ، ومحاولة لممارسة هذه المسؤولية من أجل أشباح طاردة لا وجود لها ، بدلا من ممارستها لصالح اناس حقيقيين . وقد يشعر كل مواطن مخلص بالمسؤولية تجاه المجتمع بمعناه المطلق ، ولكنه قد لا يشعر بأى مسؤولية تجاه من يقتلهم . ولا معنى للشعور الحار بالولاء من جانب المواطن الصالح غير عدم الشعور بالمسؤولية ، فبتأثيره يتحول « الحب البسيط للبلد والديار والتربة الذى لا يحتاج الى تبرير أو منطق يدعمه ، عند الانتصار الرسميين للدولة الى تعصب « وطنى » مرضى ، واتفاق جماعى على التهديد ومؤازرة عمياء لحكام الدولة ، أى الى انانية قومية نائحة وتصميم أحرق على اقتراف أبشع الجرائم من أجل المجد القومى (٢) . ونحن لا نشعر بأية مسؤولية كانت تجاه المجتمع

(٢) ص ٢٥٦ ، من كتاب IV The Culture of Cities تأليف لويس مامفورد

البربرى ، لأننا (لا نعترف بأى واجبات اخلاقية تجاه أى عصابة من المخبولين) . فى اعتقادى أن مسئولية كل فرد تجاه الآخر لا تقف عند حد .

ثالثا - ينبغى على المرء أن يعمل على « الاخفاء » . فعندما يكون الجنون عرضا سائدا ، يصبح عدم الاكتراث واجبا . وتتركز المهمة الأساسية على الحرص على عدم اطلاق هذه العصابات الهائجة من اقراننا المرضى على افعالنا ، لأن غضبهم الأساسى ينصب على أى انسان يذكرهم بقاءه متمتعا بشخصيته بمعنى الشخصية والموت . ويحيا المرء مهددا بخطر دائم من الكراهية أو من رغبات المواطنين « الصالحين » المماثلة فى اثرها الهدام . وسوف نحتاج الى الدعاية والخداع والمهادنة والتنازل ، حتى نساير الآخرين . وعندما تقوم اثنتان من هذه الجماعات الصارخة بقتل كل منها الأخرى ، فإننا سنتعرض للنبد من كليهما بوصفنا خونة ، لأننا رفضنا المشاركة ، واقصى ما نستطيع فعله هو محاولة اختطاف شخصية ممن بلغت حالة تدعو الى الأسى أو شخصيتين من بين هذه الجموع التى خضعت لاغراء السفلة وضمها الى صفوفنا ، ومصادقتنا لها .

لا يتحقق التعبير الموجب عن مثل هذه الأفكار عن طريق صندوق الاقتراع ، ولكن اعتمادا على الاستعادة الفردية لسلوك المواطن القادر على تحمل المسئولية ، وتبادل التعاون القائم على الأخذ والرد ، لا بالخضوع للأنظمة السياسية ، وإنما بتشجيع العصيان الفردى والفكر الفردى ، والهيئات الصغيرة المسئولة التى تتبادل العون وتعمل على التغلب على التدهور ، وتركز على ممارسة الحضارة . هذه هى فلسفة الفعل المباشر ، التى عرفت عن المتمردين ، وأفراد المقاومة الشعبية ، أهم شخصيتين انسانيتين فى كل عصر بربرى .

فى المستقبل سنصبح مسئولين أمام اقراننا من الأدميين لا أمام المجتمع . وترادف حالة انقمار المسئولية ، حالة اختفاء شعورنا بأساس واحد نشترك فيه فى المجتمع . وبمجرد اختيار البربرية ، لن يكون هناك دواء لذلك سوى « الفعل المباشر » فى مثل هذه الحالة لن نقبل أية مسئولية تجاه أى طائفة . اذ أن مسئوليتنا ستتركز على علاقتنا بالأفراد . ولا يقتصر هذا التخلّى على « الفنانين » . فما جعل « الفنانون » يتمتعون بهذا الحق هو انتمائهم الى أبناء

البشر ، فهم لا يتمتعون بأى حقوق لا يستطيع الاسكافيون والأطباء وربات البيوت التمتع بها بالمثل . وتعرض المطالب التى يطالب بها المجتمع الخبازين من اثر اللامسئولية الى نفس الاساءة التى تحدث فى حالة عدم شعور الشعراء بالمسئولية . فلا وجود لأى ولاء قائم على اندماج الأفراد ، وكل سياستنا قائمة على علاقات بين أفراد متفرقين كالذرات .

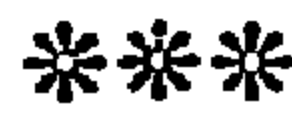
والحق اننا لم ننبذ المجتمع بسبب اننا فنانون . انه هو الذى نبذنا أو لفظنا . ونحن نحيا ونحتك به وكأننا سكان لم يتعبوا المالك . ولذا لم يطردوهم من مسكنه . اننا لم نتنج ، وان كنا عندما تشبثنا بالشخصية فاننا قد تمسكنا بشئ يعرف الجميع انه نذير الموت . انهم يشعرون نحونا بالملت لأننا نذكرهم به . فهم ينغمسون فى المجتمع الى حد الفرق فيه ، وبذلك تختفى عن أنظارهم الأبراج الشاهقة فوقهم ، مفضلين الوقوع فى الخبل ، على مواجهته . فالفاشية ملاذ من الموت فى الموت وهى بمثابة خلاصة جامعة لكل ما يحدث فى تاريخ المجتمع البربرى .

هذه هى النهايات الضرورية لعصر تدهورت فيه النظرة الى المجتمع والعالم . وأعنى بذلك النظرة الفيكتورية الليبرالية البورجوازية ولن يضيف سوى القليل الى الكلام عنها وصف انصارها « بأهل الظلمة » أو بمن « فقدوا اعصابهم » . فهم يمثلون نتيجة تكاد تكون محتمة للعصر ، وهم من الناحية العملية يعبرون عن الجميع ، حتى عن الكتاب الماركسيين الذين لا يعترفون بهم ، ويرون أنه من العسير عليهم التعاطف مع الرومانتيكيين الذين يعدون لسان حال لهم . فهم حقيقة من حقائق التاريخ الاجتماعى أكثر منهم نتيجة للفكر الواعى .

وفوق كل ذلك ، فهم يمثلون حالة عقلية واعية أو غير واعية لجيل كامل من الكتاب ممن يتبعون النزعة الفردية أو من يرفضونها على السواء . وهم بكل وضوح لا يمثلون الأفكار الكامنة وراء « الفن للفن » ولعل الأصح هو القول بأنهم من أنصار « الفن للمسئولية » وبكل تأكيد ، لا يطالب الجيل المتأثر بمثل هذه الأفكار بأى مطالب لنفسه ، لا من ناحية الجاه أو القدرة على الاستبصار . من هذه الطائفة من الأفكار ، ومن هذا الاتجاه الميتافيزيقى السياسى تتألف عقيدة اسمها الصحيح هو الرومانتيكية .

تسلم الرومانتيكية بتحالف كل البشر ضد عداء العالم وضد السلطة التي تعمل على نقل عبء المسؤولية الشخصية الى اكتاف اخرى . وهذه نظرة واقعية من اولها لآخرها ، بيولوجيا وتاريخيا . فهي لا تحتوى على أية خلاصات بهتدى اليها اعتمادا على أية عملية خلاف فحص التجربة الانسانية والمشاهدة . ويرتد كل غضب الكلاسيكيين منها الى رفض الرومانتيكية للأفكار الموهومة عن التقدم التاريخي المحتوم والادعاء الميتافيزيقى المضممر بوجود حقائق لا تقبل التفسير في المثل الانسانية ، قائمة في فراغ ، من الجوانب النفسية والمادية التي تدعى « بالحقيقة القصوى » ، أى تلك المثل التي يلوذ بها لا شعوريا أصلب الناس تمسكا بالمادية الجدلية ، عندما يتحدث عن « العدالة الاجتماعية » .

وترفض الرومانتيكية بأسلوب قد يكون أشد الحاحا ، صورة النظام الاجتماعى ، الذى تستتر فيه المسؤوليات الانسانية ، بحيث لا تحتفظ أية فكرة من الأفكار الدالة على العدالة او الحرية بمعناها الا بفضل ما يضيفه عليها القابضون على أعنة الحكم والمهيمنين على احوال المجتمع التى نعيش فيها الآن ، والتى يصح تسميتها بالبربرية . وبعد الانقراض المعنوى للمسيحية ، بقيت الرومانتيكية العقيدة الوحيدة التى تتمتع بمذهب متماسك من الأحكام الاخلاقية التى يستطاع الاستناد اليها . ولما كانت اخلاقياتها ونظرياتها الاجتماعية ونظراتها الى حاجات الانسان والواجب الانسانى متوافقة ، ولها أصل تاريخى وعلمى مشترك ، امكنها التنبؤ بكل ثقة بما يتوقعه كل نظام بربرى من دمار ذاتى .



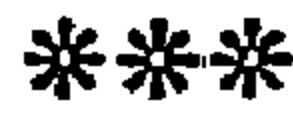
وعت الرومانتيكية دائما مظاهر المأساة فى الحياة الانسانية ، ومن ثم فانها ناصرت على الدوام فكرة الشخصية ، وجعلت عقيدتها تستند على المسؤولية المباشرة وعلى الفوضى السياسية . وثمة وحدة لا تنفصم بين الدراية الرومانتيكية بالموت والدراية الرومانتيكية بالمسؤولية الشخصية الانسانية . وللجانب السياسى أصل ميتافيزيقى يتفرع منه . فلما كنا جميعا نركب نفس القارب ، فنحن نعد جميعا مسئولين مسؤولية محتومة تجاه الآخرين ، وكأئنا طافون على نفس حطام المركب . فى مثل هذه العهود التى تتميز بالتوسع الاجتماعى ، عندما ترتفع صيحات « التقدم » ، يصعب على الفنان الى حد كبير أن يدرك أنه فى نهاية المطاف عدو للمجتمع دون أن يدري . أما فى رأى مرحلة من

مراحل التحلل الاجتماعى ، كما هو الحال الآن ، فقد برزت ضرورة الاعتراف بدور الانسان الذى لا يشعر بالتبعية لأحد فى وجه « الحرب الشاملة » ، والمجتمع الشمولى ، وألقت هذه المسئولية على كاهل كتاب لم يكن لديهم أدنى استعداد للنهوض بها . ونتج عن التعقيد التقنى فى البربرية المعاصرة أن فقد أعصابهم أولئك الذين سبق لهم اعتناق الكلاسيكية ، حتى أصبحت ركيزة عندهم ، والذين يعترفون بان الشمولية ممقوتة ، ولكنهم يرون المجتمع صاحب الفضل فى تصميم مشاريع المجرى واستئصال الزائدة الدودية ، ونسوا الفارات على نطاق واسع فى هامبورج ومذابح بولاندة . ووجهة النظر الرومانتيكية الآن هى نفس ما كانت عليه على الدوام : عند التعامل مع مجتمعات اللاؤوس ، علينا أن نعتبر أنفسنا كأنا مبحرون مع الكابتن بلاى (فى رواية وفيلم تمرد على السفينة باونتى) فهو عندما يصدر أمرا بالابحار تتحتم اطاعته تبعا لادق نظام من الضبط والربط ، وعندما يأمر بجلد أى انسان ، فان أحدا لن يتردد فى اطاعة الأمر . ان هذا هو درس المسئولية الذى يعرفه القروى والمحكن على السواء . نعم ان كل ما ترتب على محو الشخصية الانسانية بفعل الصناعة هو حجب فكرة ، ربما لاقت ترحيبا اجتماعيا فى أى مجتمع مسئول . هذه الفكرة هى إعادة كشف البهيمية التى يبلغها المواطنون الطيعون ممن تعلموا الفضائل الغربية للمواطن والتى قلبت هذا الجيل رأسا على عقب . لقد نسي الفيكثوريون معنى الموت ، بتأثير نشوة النصر ، وانتقلت مبتذلاتهم الى أجزاء متناثرة من المعمورة ، ومن ثم لم يستطع لمحها الفنان ، وساعد تخدير المسيحية الأنجيليكية ، على نقل هوس الطاعة الى أطراف قصية .



تحدثت عن الرومانتيكية بكل تعاطف ، وان كان هذا لا يرجع الى اخفاقى فى ادراك زيفها . والكلاسيكى يتعرض دائما الى خطر فقدان شعوره بالمسئولية . اما الرومانتيكى فيفقد سلامة عقله . فهو يتحرك بلا انقطاع على حبل مشدود ، مهددا بالسقوط فى هوة من معانى الفكر كالشفقة وتجسيم النفس فى صورة درامية ، والتصوف واعتناق الكاثوليكية والاستسلام للرجعية السياسية ، أو اليأس المرضى . وتزداد خطورة مثل هذا التدهور عندما تكون العقيدة قد نشأت على عجل اعتمادا على فعل شبه واع وبتأثير احساس اقرب الى الشعور بالكارثة الاجتماعية الوشيكة الوقوع . ويذكرنا ذلك باتصاف الكلاسيكية الثورية

بفرط تخليها عن المسؤولية عندما تزج الى صراع عنيف مع الوقائع التاريخية والاجتماعية . على انه لا يحق لنا الارتكان في نبذنا للرومانتيكية على من فقدوا اعصابهم من الرومانتيكيين ، مثلما لا يجوز لنا استبعاد غاز اول اكسيد الكربون لأن واحدا من الناس قد استخدمه كوسيلة للانتحار . وكل فكرة أو عقيدة تحمل في طياتها جرثومة قادرة على اهلاك من يعتنقها . والتنبؤ بأنه من المقدر قضاء نظام اجتماعي ما على نفسه - برغم اتصاف هذا الاستنتاج بوهنه - لا يختلف في دلالاته على فقدان السيطرة على الأعصاب عن الاستنتاج القائم على الملاحظة العلمية ، أو التجربة ، باحتمال موت انسان أو اندلاع بركان . وما يثبت صحة دعوة الرومانتيكية دائما هو الوعي بالانسانية المشتركة ، والحرص على هذه النظرة الى التاريخ المشبعة تماما بروح العلم .



.... جوهر الرومانتيكية هو تقبل الاحساس بالمأساة . وكل عمل خلاق يتحدث بالنيابة عن انسان ما ، ولولا ذلك لما كان له لسان حال . ويظهر ذلك حتى في زخارف الخزاف ، عندما يعبر فيها عن الاحتجاج على رقابة عمله . وانا اعى دائما هذه الأصوات الكامنة . ولا يختلف مقدار ما اعيه منها في التعابير الباكورة بأشكالها العصبية العشوائية كما تظهر - في مبدعات الهمج والطفولة ، وفي الفن الرديء المستعار المنتج في ظروف متحضرة عما اعيه منها في الأعمال الدالة على براعة الصنعة والاحتراف في عصور التصوير الكبرى . وما من نشاط خلاق يخلو من الاحساس بالاحتجاج ، فالخلق هو الطريق المفتوح الوحيد امام الانسان للاحتجاج على مصيره .

ينبغي أن يتخذ « التفرد » في الأحوال الفعلية للكتابة المعاصرة أشكالا مختلفة . على انه لو دل على أية حرارة أو بغض أو احساس بالتفوق الاخلاقي أو في الاحساس الفني أو أى صورة من صور حياة الأبراج العاجية ، لكان معنى ذلك قضاءه على نفسه . فمن جهة ، بوسع كل امرئ ، بل ومن واجبه أن « يتفرد » وإن كان بوسع المرء في نفس الوقت أن يعجب بما في أى حادثة من سمو ومميزات مأسوية ، أو بالشجاعة التي ساعدت على تحقيق انجاز ما . ومن لا يتأثر بالأحداث تأثرا عميقا ، يحتمل أن يكون عاجزا عن الخلق . وليس هناك أدنى مبرر لعدم اقدام الشاعر على نظم أناشيد في الاشادة بالثورة الروسية

أو خزان الدنبر ، لو انه تأثر بهذه الموضوعات ، أو قيامه بالتحدث بلسان أى صوت من الأصوات المغمورة ، تماما مثلما يبدو معقولا شعوره بمقت أى طاغية ، أو قيامه بتشغيل « خلاط الخرسانة المسلحة » . غير أن الشعر ينبغى أن يكون مسبوqa بالوقائع ، بحيث يبتعد كل من يكتب ابتعادا كافيا عن موضوعه ، حتى يتيسر له ادراكه فى أبعاد تاريخية معقولة . ان حق القيام بذلك حتى فى مجتمع تلهم مثله بالتعاطف ، مسألة جوهرية لكل كتابة جيدة ، وأما ان المجتمع المعاصر قد أجمع على انكار هذا الحق ، فمسألة لا تقبل الشك . وعلى سبيل المثال عندما يجيء الكلام عن تعليل الحرب ، يجمع عامة الناس ، والزعماء على السواء - بوعى أو بغير وعى - على الاعتراف بعدم وجود عائق خطير يهدد ارادة مواصلة القتال ، غير وجود كيان من الفن الموضوعى ، وتتخذ محاولة الخلاص من هذا الشيء ، شكل اخماد صوته عن طريق التشهير ، أو المؤامرة أو التجاهل ، تبعا للطريقة الشائعة فى المجتمع موضع البحث . ومع هذا فانه يظل موجودا . ويلقى حق « التفرد » خصومة فى كل مكان . والزعماء الذين يهللون لأى عمل عام قام به فنان معين باعتباره قد استهجن به خصومهم ، يشعرون بالضيق ، عندما يكتشفون كيف امتد الانتقاد والاستهجان اليهم ايضا .

ومن ناحية أخرى ، هناك ضرورة جوهرية ، استندت اليها النظرية الرومانتيكية - الاتصال بين الفنان وأقرانه من البشر ، أو إنسانيته فى عبارة أخرى . فعليه ان يعزز الحاجة الى التفرد بالنظر الى كل الحركات والمجتمعات نظرة محايدة . ولا يعنى هذا امتناعه عن الحكم عليها اطلاقا ، ولكنه يعنى اتباع قاعدة واحدة فى الحكم عليها . وهو ليس قادرا على حمل أوزان متنوعة فى جعبته ، وهذا من أسباب تعرضه للجنون فى حياته العامة . ولا اختلاف بين اتصاف الفنان بالتفرد والإنسانية ، وبين تفرد غيره من المسؤولين واتصافهم بالإنسانية - بمعنى الانعزال عن البربرية والشعور بالوحدة عن باقى البشر . ومن مفاخر الأديب الانجليزى ، ان تتمكن انجلترا من اخراج « التاريخ الاجتماعى » لترفيليان فى عصر يكاد يكون بلا نظير فى التعصب الجنونى للقومية . انه تاريخ للعلاقات ولتجربة لن يستطيع انسان الوقوف بمعزل عنها ، ولقصة البشرية فى حربها المتواصلة مع المجتمع . وعلى هذا يتضح انه عندما يقف الفنان فى صف الانسان ، فانه يحقق كلا من واجبه نحو الانعزال ونحو البشرية .

لا أقر الفكرة القائلة بأن الفنان أساسا مفسر لاغراض التفسير الاقتصادي وأحداثه - تمشيا مع تصور كودويل (راجع ١٧٣ - ١٩٠) ، لأن هذا يعنى حصر عدد المستويات التى يمكن أن يوجد فيها الفن . وأول وحدة يعنى بها الفنان هى الكائن الانسانى . وتتماثل رؤيا الفنان له مع رؤيا الطبيب ، أى يراه كفرد يتشابه فى أعضاء جسمه فى قدر كبير من التكوين النفسى مع كل فرد وجد فى العصر ، ومع الفنان ذاته . فالفنان كالطبيب ، واحد من بنى البشر ، يخضع لكل فرع من فروع التجربة الانسانية من السياسة الى الموت ، وان كان يملك بفضل موهبته القدرة - التى يكتسبها الطبيب بعد تمرس - على التوضيح والشرح وتقديم العون . وحساسيته مناظرة لتعلم الطبيب الطب ، فهو يعنى شعوريا - أولا شعوريا - وضع الفرد وجذور بشريته الممتدة فى علم الانسان وعلم النفس والتطور ، لا هو بالسوبرمان ، ولا هو شخصية مميزة ، ويتساوى فى هذا مع الطبيب . وما يعنى الرومانتيكى بصفة أساسية هو هذه الخاصة المتعلقة بالانسانية - فهى أصل التعاطف الرومانتيكى ، وفكرة المشاركة فى مسئولية التجربة ، والانسان كنتاج لبيئته وضحية لها هو أساس الرومانتيكية وعليه يعتمد تعريفها . وبالإضافة الى هذا الوعى الضرورى ، هناك القدرة التقنية المتعلمة او المكتسبة التى يحتاج اليها فى التعبير عن هذا الوعى . وربما أمكن مواصلة التشبيه والقول بوجود تشابه بين الكلاسيكية والعملية الجراحية . فهما يتشابهان فى نفس ايثارهما البراعة التقنية ، ونفس الاشادة بدور التدخل الخارجى ، بدلا من التركيز على ما يجرى فى الكيان العضوى للفرد . ويشعر الفنان بوصفه آدميا ، والطبيب فى ممارسته بوجود استمرار دائم فى الظروف ، واختلاف فى البيئة ، فيبدو الكائن البشرى فى حالة الفن ، والمريض فى حالة الطب ، كعاملين ثابتين من الناحية الجوهرية . فلا اختلاف بين « هاجيسكورا » وأى فتاة من الراقصات ، أو بين المحاربين الهوميريين وأى جنود آخرين - فانت لن تستطيع أن تقرر هل الانسان وهو يلبس لبوس المسرح ، اكان نازيا أم فوضويا ، لأن هذه الناحية من وجوده لا تفيد الا قليلا - ان ما يعنيك منه هو انه انسان . واستطاع حياد الطب أن يثبت وجوده فى هذه الحرب على خير وجه ، واستطاع أيضا الفن الرومانتيكى اثبات حياده وقدرته فى البقاء بعد العهد الرومانتيكى ، لاعتماده على مجتمع الانسان الأعظم اتساعا ، والذي يجنح المجتمع المحصور الى القضاء عليه . ويمكن أن يصادف هذا المجتمع الانسانى الكبير فى اكواخ لندن

أو سجون أمريكا وحدها . يبدو لى أن هذه الناحية العالمية فى الفن هى الناحية الناقصة فى الكلاسيكية والماركسية . وهو أمر شبيه بما حدث فى ميدان السياسة ، عندما لم يمتد « تضامن الطبقة العاملة » ويتحول الى معنى التضامن الانسانى ، الذى يشعر بالمسئولية ، وبمعادة كل تحكم باسم السلطة . وامتداد تقويم الانسان على هذا الوجه فى مجال السياسة هو الذى جاء بالفوضوية ، وتسبب وجود أساس مشترك للفوضوية والرومانتيكية فى عدم انفصالهما فى تطور الفن . وهذا أمر شبيه بما يجرى فى ممارسة الطب ، عندما ينظر اليه كشيء يتعارض مع صناعة الجراحة البيطرية ، كما يبدو فى نظر امثال سيكلوجي الجيش الذين يهدفون لشيء آخر غير الصالح الفردى البحت . فلا غنى فى مثل هذه الحالة من ممارسة الطب عن وجود شعور حياد انسانى مماثل .

ومع هذا فقد تعرضت قيمة النقد الماركسي للركود عندما ركز دائما على عناية الفنان بالبيئة . وبمجرد تسليح الفنان بمثل هذه النظرة الى الانسانية ، ومعرفته بأنه جزء منها ، وليس مجرد مشاهد لها ، فانه يضطر الى العناية بشتى جوانب البيئة فى العصر ، من ناحية تفسيرها واحداث تغيير فيها على السواء . ولن يصادف الكتاب الذين يخشون المشاركة بكل قواهم فى قضية الانسان التى يعترفون بها ، الا القليل فى تراث الرومانتيكية مؤيدا لأحجامهم . هذا النقد قيم فى ذاته ولكنه فى الحاضر قد اتجه باصرار الى غير موضعه . ان فكرة المجتمع اللامسئول - ايا كان نظامه الاجتماعى - هى دائما ابدا عدوة التصور الرومانتيكى للانسانية . وفى عصور الانحلال التى يثاب فيها المرء نظير عدم شعوره بالمسئولية يتهم الفنان الذى يتأمل ويفسر بالانحلال ، كما يتهم الفنان المدافع عن المسئولية بالتشتت . ولن أستطيع ان أدرك أى ذرة من الاختلاف بين مهاجمات المداهنين والبهلوانات الذين يروجون لنظرية البلشفية الحضارية (كالقول مثلا بان جويس وبروست هما المسئولان عن سقوط فرنسا) ، وبين أصحاب النشاط السياسى الذين يتهمون النزعة الفردية الرومانتيكية بفقدان أعصابها . فالاثنان يقلدان من يكسر البارومتر ، لأنه نبهه الى سقوط المطر .

.... يمكننا أن نصادف بعض الطوائف المحصورة التى استطاعت النجاة من لعنة المجتمعات التى ترى للمجتمع شخصية ثابتة ،

منتشرة في سائر الأنحاء كالمخابيء أثناء الفارات الجوية ، والقرى القوقازية وبعض القبائل البدائية والمساكين في بعض المعتقلات النازية ، والمزارع الروسية الجماعية . هذه هي أكبر مجتمعات تظهر فيها الفوضوية كحقيقة ، ولا ينظر فيها شذرا الى التفرد والانعزال الممهد للابداع الخلاق ، بنفس القدر الذي يحدث في مجتمعات أصحاب الوجوه السمحة البراقة الذين تنحصر فضائلهم في فضيلة الاجماع على الخطأ . هذه الفضيلة فضيلة الموت . وهم لا يهربون من الموت عندما يتجنبونه بنبد الحياة . ان تشابه هياكل بروجيل في وجوهها لم يكن عبثا .

عماد المسؤولية الفنية هو تعهدنا بحمل كل هذه الأعباء على اكتافنا ، اى بالمطالبة بحق التصويت لمن لا يتمتعون بهذا الحق . فعقيدة الرومانتيكية في الفن عقيدة تتشبهت بالمسؤولية : المسؤولية التي تولدت عن الاحساس بانها ضحية لطفيان المجتمع ، في عالم معاد ، والمشابهة في المصير لبرومثيوس محور خلقها ، في مناصرتها الدائمة ودفاعها عن الانسان ضد البربرية ، وعن المجتمع ضد اللامسؤولية وعن الحياة ضد سفك الدماء والولاء الانتحاري .

ستيفان سبندر

تمهيد - العالم الباطنى للرومانتيكين

الرومانتيكية فكرة غامضة الى حد عزال ، يرجع الى خفاء التجارب التى تحدث عنها . وتوحى لدى استعمالها بوجه عام بوضع او مناظر معينة توحى بدورها بجو معين . فالغابات والشواطىء الصخرية والجبال وغدير المياه والكهوف ، والجبال المكسوة بالجليد ، والرحاب الفسيحة فى البحر او السهول ورعب القبور فى الليالى القمرية - كل هذه المشاهد توحى برحابتها او وحشتها بالجو الرومانتيكى الصميم . على ان العزلة الرومانتيكية مشحونة بالحياة . فهى عزلة قابلة للتعبير والافصاح عنها ، ويصح وصفها بأنها عزلة بليغة : عزلة « البحار القديم » فى قصيدة كولريدج ، المتغلغلة فى عظامه حتى أصبحت تشع من عينيه وتفترس من يستمع اليه . وربما كانت الأدغال او الصحارى الموحشة القفرء وعالم العلم باتساعه ، كما عبرت عنه المقادير التى لايمكن ادراكها كتعابير يدركها الخيال ، اقرب الى المزاج الكلاسيكى منها الى المزاج الرومانتيكى . ويسمح للحديقة فى المناظر الرومانتيكية بالازدهار والنمو على سجيتها . وفى بداية القرن الثامن عشر ، ازدهرت هذه الحديقة الى جنب حديقة القرن الثامن عشر الكلاسيكية ، التى ربما احتوت على مغارة وكهف وغدير ، اى بعض المؤثرات الرومانتيكية المقصودة . ولو آلينا على أنفسنا مهمة

عن A Choice of English Romantic Poetry (١٩٤٧) .

البحث عن ملامح رومانتيكية القرن التاسع عشر في الشعر الانجليزي ،
فاننا سرعان ما سنضطر الى الاعتراف بانطواء كل من « خواطر المساء »
ليونج و « جروف » البليز وأشعار الفطرة لجراي ، وكذلك أو شيان
وبيرنز ، بل وربما غابة وندسور لبوب ضمنها .

لو سلمنا بأن الرومانتيكية تكشف عن نفسها في المنظر الرومانتيكي
والمزاج الرومانتيكي ، سيتحتم القول بأن هذين العنصرين يمثلان عاملين
دائمين في الشعر . وعندما بحث كيتس عن أسلاف له ، اهتدى اليهم
عند سبنسر ، وشكسبير في حلم ليلة صيف ، وعند ميلتون بكل تأكيد .
ولو صح القول بأن من خصائص الرومانتيكية العنف والعزلة والشعور
باليأس والغربة ، والبحث عما هو بعيد عن المتناول والعزلة والتطرف ،
لكان معنى ذلك تفوق « وبستر » « وتورنير » (*) في النزوع الرومانتيكي
على « تشنتشي » « وسجين شيلون » .

على ان هناك اختلافا بين رومانتيكية بداية القرن التاسع عشر ،
ورومانتيكية باقى العصور ، لأن الرومانتيكية لم تعبر عن أكثر من حالة
واحدة من حالات تشوسر وسبنسر وشكسبير وميلتون . اذ كانت لديهم
حالات أعمق . عندما كان الشعراء الاليزابثيون المتأخرون يكتبون على
النحو الذى بدوا فيه هستيريين بعيدين عن التعاطف على مجتمع
زمانهم - مما يدفعنا الى الربط بينهم وبين الرومانتيكيين - فانهم كانوا
يعبرون عن غضبهم بطريقة غير شخصية ، لا تصادف لها مثيلا عند
بايرون وشيللى وكيتس ، كما أنهم لم يدركوا التماثل بين أهوائهم وأهواء
الطبيعة الذى نراه من سمات الرومانتيكيين .

لعل اعظم ملامح شعراء الحركة الرومانتيكية تأثيرا هو اتجاههم
نحو الطبيعة . والعزلة في الطبيعة في صورتها الأصلية تبدو غريبة
مقفرة بعيدة عن روح الانسان ، لا يستطاع قياسها . أما العزلة
الرومانتيكية فتتمثل رؤية للطبيعة تعكس عزلة الشاعر ، حيث يهتدى
الرومانتيكي في كل موضع من الطبيعة الى صورته ، ويترتب على ذلك
صبغ الطبيعة بالصبغة الروحانية ، كما يترتب أيضا ظهور روحه بمظهر
ما له علاقة بالمشاهد الطبيعية والأقمار والمياه الفسيحة . ويتسبب
الاتجاه الرومانتيكي بتأثير ما يحدث من انتقاء جرىء - وان صح القول

(*) جون وبستر وتورنير من مؤلفي المسرحية المفجعة وقد اشتهرا في القرن
السادس عشر ، أما « تشنتشي » وسجين شيلون فمن تأليف شيللى وبايرون .

بأنه ليس انتقاء ، لأن المشاهد الفسيحة المختارة توحى بشعور الشاعر بأنه والطبيعة برمتها شيء واحد - في جعل المشهد الطبيعي الوجود خارج الشاعر يظهر كأنه سمة من سمات عقله . وأهم علامة مميزة لشعر الحركة الرومانتيكية هو أنه كثيرا ما تتخذ هذه « البرانية » مظهر « الجوانية » . وأنا لا اعتبر « بارنز » و « بيرنز » و « كامبل » و « كلير » و « كراب » و « جراي » و « هانت » و « لامب » و « لاندور » و « بريد » رومانتيكيين صميمين لعدم اتجاه هذا التحول من الطبيعة الى خاصة من خصائص باطن عقل الشعر في شعرهم ، حيث تحتفظ الطبيعة ببرانيتها .

ربما كان من الفجاجة القول بأن الشعراء الرومانتيكيين كانوا مجرد « أناويين » و « نرجسيين » ، وإن كانت حساسية الشاعر المترتبة على عزلته تتخذ عندهم ، أو من خلالهم ، شكلا أناويا له ادعاءات باهظة ، كادعاء القدرة على الفهم اعتمادا على الحدس ، وادعاء الاتحاد مع الطبيعة في وحدة واحدة كما حدث عند وردزورث ، وعند شيللى صورة الشاعر المنقطع للشعر اعتمادا على قوة من الخيال تمكنه من تحقيق الإدراك الذاتى فى عالم من خلق الخيال ، وعند كيتس فى صورة إيماء شعرية مأسوية ، تبرر نفسها . وتبدو العزلة الرومانتيكية عند بايرون وعند كولريدج كضعف روحانى ملهم وموهبة تفصح عن نفسها ضد ارادة الشاعر الواعية . أنه ضعف يتحتم أن يعترف به بكل آسف ، وبأنه جزء من شخصيته ، الفنان الرومانتيكى القادر على تحقيق أكبر قدر من الموضوعية ، والنظر من بعيد نظرة نقدية .

ظلت السمة الرومانتيكية دائما عند شكسبير وسبنسر وميلتون على هامش حساسيتهم الشعرية . إذ كانت الأعماق البعيدة لهذه الحساسية مركزة بعمق على حقائق أخرى . والرومانس عندهم مجرد نزوة أو تلاعب للخيال . فهي بمثابة ملامح ثانوية مبهمه ، أما ما يتخذ الصدارة عندهم فكان دائما الاحساس بواقعية العالم وظواهره الدنيوية والالهية .

تكمّن وراء الحركة الرومانتيكية فكرة قيام الشعر بخلق ما يتوافق معه من واقع (*) ، أو خلق عالم للخيال أكثر حقيقة من العالم الحقيقى

(*) يستطاع مقارنة مقال سبنسر برمته ابتداء من هذه النقطة بمقال أكبر كرومبى عن الرومانتيكية (راجع ص ٩١ - ١٠٨) .

(عند كيتس) ، أو قادر على أحداث تحول فيه اعتمادا على نوع من التفاعل الكيمائي الصادر عن الخيال ، مما يؤدي في النهاية الى تغيير شكل المجتمع (شيللى) أو عن طريق حدوث تفاعل بين العقل الخلاق للطبيعة مع العقل الخلاق للانسان (وردزورث) . من الناحية المنطقية ، لن يؤدي كل هذا الا الى ظهور حالة يتم فيها الحكم على الحياة والمجتمع تبعاً لمعايير الشعر ، بدلا من أن يخضع الحكم على الشعر لهما . ويتمخض عن ذلك أن تكون للأحداث التي تحدث في مثل هذا الشعر أهمية شاعرية مختلفة عن أهمية أحداث العالم . ولو كان هناك عالم للشعر أكثر صحة من العالم الفعلى ، فلن يكون هناك ما يدعو في مثل هذا العالم الى اتصاف الملك بأهمية تفوق الشحاذ ، أو أن تكون جريمة القتل أشد في عالم المأسىء من أية حادثة أهون من ذلك في الحياة . كما أن أحداث العالم اذا انعكست في مثل هذا الشعر ، فانها تتخذ أهمية شعرية ربما ماثلت أهميتها في العالم الحقيقى ، وان كانا لا يتماثلان . وادى مثل هذا الميل الرومانتيكى لخلق عالم باطنى للشعر ، الى عدم مبالاةنا بالأحداث في روايات شيللى وكيتس ، على نفس النحو الذى نحرص عليه عند تشوسر وسبنسر . ولا يرجع ذلك الى قيام شيللى وكيتس بخلق عالم خرافى غير حقيقى ، ولكنهما قد قاما بخلق عالم لا وجود لأى اتصال ضرورى بين قيمه وقيم العالم الفعلى .

وليس كيتس أكثر الشعراء الرومانتيكين تركيزا على الدراما الذاتية ، وان كان أكثر من عبر في معظم الأحيان عن الاتجاه الرومانتيكى الذى يرى غاية الشعر خلق عالم داخلى أكثر ارضاء من العالم الفعلى . وساعده حرصه في الحياة الواقعية على اتباع البداهة على التعبير عن غاياته الرومانتيكية بصورة مناسبة لحقائق الواقع :

« ويبدو لى الآن أن كل انسان (شاعر) باستثناء القليل يرغبون في التشبه بالعنكبوت في نسج قلعتة الأثرية من باطنه . ومواضع الأوراق والأغصان التى يستطيع العنكبوت الاعتماد عليها قليلة . وهو ينسج منها حلقات جميلة تملأ الهواء . فعلى الانسان أن يقنع بنقاط قليلة يثبت فيها الأطراف الرفيعة من روحه ، وينسج عليها نسيجاً اثرياً مليئاً بالرموز المعبرة في رقة عن قرارة نفسه ، حتى يتمكن من لمسها بروحه ، وبالفراغ الذى يساعده على الانطلاق ، وبالتمييز الذى يرفه به عن نفسه » .

ان أكثر ما يشغله هو فكرة الشاعر و « الشاعرية » . الشاعر في نظره ليس نبيا ولا حالما . انه حامل مفتاح جنة المتعة ، ويتحمل من أجل ذلك العالم الواقعي عن طيب خاطر . على أن كيتس قد قدم لنا بغير شك في « الأناشيد » (*) أكمل رؤية لعالم الخيال المكتفى بذاته . ويعتقد أن هذه الأشعار فريدة في الشعر الانجليزي ، وان كان من العسير الإشارة الى سر تفردھا . وما يتأثر به المرء على التو هو اكتمال كل نشيد في تعبيره عن روحه . فكل قصيدة صورة متألّفة مرسومة بألوان نضرة طبيعية ، بحرارة وتفصيل ، ومزودة باطار يعزلها عن باقى الأشياء . وتحظى كل منها بأعظم قدر من رضاء الحس ، بعد تأمل ما تعرض من موضوعات أو مشاهد أو حالات . وترجع قوة تأثير هذه القصائد الى نظرتها الصافية وهى تعرض « يوما من أيام الخريف » أو « أمسية معطرة فوق أغصان شجرة » ، أو « آنية اغريقية » ، والى مشاعر الرقة والحب فى كل حلالاتها بمعزل عن العالم ، بعد تحويلها الى عالم من الشاعرية الخالصة . وتضم الأناشيد انقى الأحاسيس المزودة بكل ما يساعدها على تحقيق متعة الروح والجسد فهى مبدعة كعوض عن العالم . على أن ما يمنحها روحها الدرامية الخفية البعيدة الغور هو القدرة على التعبير عن معانى النضج وهى مستوعبة فى ثمرة كالخوخ بعد تصويرها ، وعزلها . . .

ويقترّب كيتس من التعبير عن فلسفة شعره فى الأبيات الشهيرة التى تعد فى ذاتها مثلاً مميزاً للتدهور الذى يحدث عندما يحاول الشاعر الرومانتيكى طرح قضايا من النوع الذى يعتقد انه يصح فى النثر مثل صحته فى الشعر :

« الجمال الحق والحق الجمال ، - هذا كل شيء . »

فانت تعرف انك فوق الأرض ، وهذا كل ما تحتاج اليه من معرفة .

وما تعنيه هذه الأبيات بكل بساطة هو أن الشعر هو كل ما نحتاجه على الأرض . وهى طريقة جريئة للقول بأن الشعر قادر على خلق عالم اصدق من عالم الواقع .

(*) Odes

غاية هذه الأنشودة هي حث الخيال على النفاذ نفاذا كاملا في
المشهد الذي ابدعه الفنان اليوناني حيث الحب :

**يشعر بدفع دائم يستمر الاستمتاع به ،
ويخفق قلبه دائما ، ويحس بفتوة ونضارة الى الأبد .**

ويبث كيتس الحياة في المشهد المصور على جدار « الآنية » ،
ويتحقق له خلودها في نظير ذلك . اذ تحولت الآنية الى تجسيم ورمز
للكمال ، وصديق للانسان . اختارت هذه القصيدة كموضوع لها
« شيئا جميلا » : الآنية ، التي يصح اعتبارها بالمثل القصيدة ذاتها ،
وحققت « الاحساس بالجمال » الذي يمحو كل اعتبار . ولو صح القول
بأن الشعر قادر على خلق واقع أكثر واقعية من الحياة ، فسيكون
للقول بأن الجمال الحق والحق الجمال معنى في هذا العالم . وتحتوى
عبارة « ان هذا كل ما تعرفه على الأرض » على دلالة ما لا نهاية لها
الى الفن كطريق للحياة .

ليست الرومانتيكية بالشئ المطلق . فهي تمثل ميلا للابتعاد عن
نوع الشعر المعنى بالموضوعات الخارجية بعد ايثار نوع آخر تظهر
فيه الطبيعة الخارجية بعد تحولها الى جزء من الوعي الباطني للشاعر ،
بينما تصبح حساسية الشاعر المحور الخفي الذي يصدر احكاما مقنعة
في الخفاء . أما الاتجاه اللارومانتىكى فيمثل الشعر بوصفه أداة للغة
في تفسير الطبيعة وانساق القيم ، فهو بمثابة صوت ربما استطاع
تحقيق الخلود للجسد الفانى ، وان ظل دائما منفصلا عن موضوع
القصيدة ، او ربما امكنى القول (عن مادة موضوع) القصيدة .

يظهر الاختلاف في حالة الشعر اللارومانتىكى بين الحقيقى وغير
الحقيقى ، وبين الوهم والخيال ، وبين مادة الموضوع واللفة واضحا على
نحو مماثل للاختلاف بين الأرض المشجرة وسلاسل الجبال . وفي عالم
الشعر الرومانتىكى ، يضع التمايز بين ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى ،
ويبدو مبهما غامضا ، بعد انغماس كل شئ في الشاعرية . وتبرز العوالم
الخرافية عند كيتس وشيللى في صورة اقل وضوحا من بروزها عند
سبنسر او شكسبير . وليس من شك في عدم وجود أى اختلاف بين
كيتس وشيللى من ناحية عدم ايمانهما بالوجود الفعلى لعالمهما الخرافى ،
وبين عدم ايمان شكسبير بالوجود « لاويرون » و « تيتانيا » . الا ان

الجن عندهما ليس مجرد أوهام . وما يؤمنان به هو قدرة الخيال على استحضار عالم مثالي . في هذا العالم المثالي ، كل ما هو متخيل وسيلة يحيا الشاعر من خلالها حياته في شعره . وتعد القدرة على تخيل ما هو غير حقيقي في نظر كيتس نوعا من الحقيقة ، لأن الخيال في ذاته هو أكثر القدرات حقيقة في الحياة . والقدرة على تخيل ما قد يكون حقيقيا عند شيللى وسيلة لاطلاع روحنا على المستقبل ، حيث سيصبح ما تخيله الشاعر حقيقة اجتماعية وسياسية .

يركز الرومانتيكيون على جانب واحد من الخيال : الفانتازيا المبتدعة ، فهم يفتقرون الى القدرة الخلاقة القادرة على الادراك الراسخ للموضوعية ونظم الفكر . وكما لاحظ كيتس (الذى كان اكثر هؤلاء الشعراء فهما لخفايا الموقف الرومانتيكى) ما يتعرض له وردزورث وكولريدج وشيللى من تدهور مناسب معروف لقراء شعرهم : وردزورث عندما يعمد الى الايجاز ، وكولريدج عندما يحرص على اظهار التقوى ، وشيللى عندما يحاول وضع مذهب سياسى . على ان ما أحدث هذا التدهور ليس الايجاز أو التقوى أو الراى السياسى ، بقدر ما هو اخفاق هؤلاء الشعراء فى التعبير عن افكارهم الأنسب للنشر بوساطة الشعر . فمن السمات التى تميزت بها طبيعة الشعر الرومانتيكى عدم قدرتها على التوافق مع النشر . واذا كان بايرون قد نجح فى « دون جوان » فى القيام بدور المعقب السياسى والساخر من المجتمع ، فلانه كان هنا اقل رومانتيكية ، واقرب الى بوب ودرابدين النموذجين اللذين أعجب بهما بحق . وتضللنا شخصية بايرون الدرامية الرومانتيكية فى شعره ، وتدفعنا الى نسيان انه كان أبعد هؤلاء الشعراء عن الروح الرومانتيكية . والانجاز الرومانتيكى العظيم الأوحى الذى أنجزه هو تحويله شخصيته وسلوكه الى أسطورة رومانتيكية شعرية حتى يصبح فى مأمن من أحكام الاخلاقيين .



ان .. الرومانتيكية هى الاتجاه الذى يرى مادة الشعر ذاتها كشيء شاعرى . ولا يسمح الشعر الرومانتيكى بترك أى جانب من مضمونه كما هو . فهو يذيب كل شيء ويحوله الى تيار باطنى من الخيالات الرومانتيكية ، ثم يعيد خلق كل شيء فى عالم من الشعر بعيدا عن مقاييس الواقع . وحاول كولريدج الذى كان رومانتيكيا رغم انفه ان يصحح ما فى فكره الشاعرى من كفاية ذاتية واستقلال عن

الأحكام الواعية بتقديم غاية اخلاقية في الكثير من قصائده ، وتمخض عن ذلك ذبول النمو العضوى التلقائى الأصيل فى العديد من قصائده بتأثير ما بدا كأنه صورة شديدة البرودة من الفكر المسيحى .

أكرر القول بأن كيتس هو الذى عبر عن النظرة الرومانتيكية فى نظريته المشهورة عن القدرة السالبة (*) « ... » وتعنى قدرة أى امرئ على العيش فى قلق وفى جو من الغموض والشكوك دون سعى محموم وراء الحقائق والمنطق » . واستطرد كيتس قائلا ان كولريديج على سبيل المثال كان يؤثر الاتيان بتشبيه منعزل حسن منتزع من خفايا الغيبيات على العجز والقناعة بنصف المعرفة ... ويعتقد كيتس ان من واجب الشاعر ألا ينحاز لأى دين أو فلسفة أو نظام اجتماعى معين ، مثلما لا تنحاز أية زهرة . على أن شكسبير قد عاش فى زمان وحدتنا القومية العظمى عندما كان لا يعرف ، رغم كل النوايا والمقاصد أكثر من حل واحد للمشكلات التى شرد فيها ذهن وردزورث وكولريديج وشيللى . ولم تكن الزهرة مضطرة الى جذب الانتباه اليها لأنها كانت مفروسة فى تربة خصبة للغاية . ويرجع اتزان موقف كيتس من جانب الى أنه لم يدرك مدى ما حدث من انكماش فى أسس الافتراضات والأشياء التى لم يعد هناك ضرورة لاستقصائها . وحالقه التوفيق فاستمد شعره من خلاصة تجارب الأدب . ومن الغريب الا تخطر بباله رغم كل تأملاته النقدية الفطنة ان تجربة شكسبير لم تكن أدبية أساسا ، ولكنها تركزت على الطبيعة والحياة . ومازق وردزورث وسوثنى وكولريديج وشيللى هو انهم أرادوا استمداد قوتهم من الحياة ، وبمجرد رغبتهم فى ذلك تورطوا فى الانحياز واعتناق بعض المعتقدات ،

كانت الحركة الرومانتيكية مرحلة حاسمة فى التطور التاريخى الذى أدى الى ازدياد انغزال الشعر عن التيارات الأساسية للحياة المعاصرة والفكر المعاصر ، واتجاهه الى تيار خاص به . ويرجع أصل هذا التحول الى الثورة الفرنسية التى قدمت للشعراء رؤيا مجتمع كامل يحيا حياة شاعرية خيالية خلقة ، ويستعين بأنظمة وفنون سياسية مستحدثة لتشكيل المجتمع تبعا لأفضل الدوافع النابعة من القلب الإنسانى وبدأ اثرها العام فى دفع الشعراء الى الرجوع الى ذاتهم وتزويدهم بالوعى الذاتى الذى يساعدهم على اختيار

(*) Negative Capability

موضوعاتهم . وتميز الشعر الانجليزي بهذه الخاصة منذ ذلك الحين . فهم اما تجنبوا الرجوع الى أى موضوع معاصر أو تناولوه بعد تحريفه وزيادة غموضه وعنفه . وانفجر الشعر الرومانتيكى انفجارا عنيفا ضد الساسة المعاصرين واصحاب الحيشية وبخاصة ضد رئيسى الوزراء الانجليزين وليم بيت وكاسيلريه ونائب الملك . وتبدو هذه التفجرات كحشو منبعث من اناس شعروا بعدم انصاف أحد اليهم وهم يتحدثون عن مرارة قلوبهم . وكم ذا بينهم من اختلاف وبين سخریات بوب القوية البعيدة التأثير الدالة على الثقة بالنفس .

فقدت عين الشاعر قدرتها على التحليق والانتقال فى سرعة محمولة من السماء الى الأرض ومن الأرض الى السماء ، واضطرت الى الانطواء على نفسها ، وخلق سماء جديدة وأرض جديدة من الخيال . وعندما فقدت الاتصال بواقعية العالم الخارجى وبالمجتمع ومظاهره الخارجية ، فانها تخلت أيضا عن بناء البرهان المنطقى والواقع الخارجى . وحكم على الشاعر الرومانتيكى بعدم التوقف ابدا عن الاختراع والنسج واستخراج كنوز جديدة من أعماقه و « بالأصالة » . من غير الميسور قياس هذا العالم من المخترعات خطوة خطوة بالواقع الفعلى وصورة الشخصية ، وما يجرى فيه من علاقات . وما يستطيع عالم الاختراع هذا القيام به هو خلق عالم مثالى للروح والشخصية يزود القارئ برؤية وانطباع شامل يمكن مقارنته بالانطباع الشامل الذى تحدثه فيه حياته من يوم لآخر . ويبدو شيلى فى افضل أحواله وأبلغها تأثيرا عندما يقارن فى بيت أو عبارة التجربة الشاملة للحياة الرتيبة « يا عالم ، يا حياة ، يا زمان » ، بالاحساس بالممكنات المثالية التى لا يحصل عليها . ويقل نصيبه من النجاح عندما يحاول ترويض رؤياه وتحويلها تجاه النقد الدقيق للأحداث أو العرض المنهجى للنظريات . وعلى الرغم من وجود علاقة بين المثل الأعلى فى فقرات من « انتصار الحياة » أو « برومثيروس محطم القيود » ، وبين الواقع ، إلا أنه من غير المستطاع أحداث التقاء بين التجربة المثالية والتجربة الواقعية ، وان كانا يتبادلان الأثر كالشمس والأرض . واستبعاد شيلى أرتكانا على كونه « ملاكا عديم الفاعلية » أو مثاليا مستحيلا ، بعيدا عن الصواب ، كاعتباره من الواقعيين سواء بسواء ، لأن الصلة بين رؤياه والواقع صلة خفية مضمرة ربما استطاعت تغيير القلب ، ولكنها لن تستطيع نقد العالم .

أما طريقة بليك فبعيدة الاختلاف عن طرائق الرومانتيكيين .
والحق أن بليك لم يبد رومانتيكيا إلا في بعض قصائد صغيرة ، ومن
ناحية تقنية ، باعتباره قد ثار على كلاسيكية القرن الثامن عشر .
ويقترّب بليك في قصائده النبؤيّة من سد الثغرة بين الحساسيّة
الشعرية المتفردة بمغزاها الكبير والأحداث الخارجية ذات الأهمية
التاريخية العظمى . وهما الناحيتان اللتان حار شيللى في التوفيق
بينهما ، وتتركز المشكلة في الربط بين تيار التاريخ المعاصر اللاشخصي
الإنساني العنيف العنيد وبين حساسية الشاعر بطابعها الإنساني
الخيالي وبعنفوانها وحيويتها الشديدة . وتعتمد طريقة بليك - لأنه
جاء بطريقة - على ترجمة الأحداث المعاصرة إلى نسق محكم من الرموز
الشعرية . وعلى الرغم مما يشوب هذه الرموز من غيوم ومعان
مستترة ، إلا أنها ترمز إلى أشياء خارج العالم الباطني للشاعر ،
ولذا استطاع بليك في الحالات التي نجح فيها تحويل تاريخ عصره إلى
شعر مهيب ، ليس من الشعر المثل للباطن . هناك آيات قليلة من
« الثورة الفرنسية » ذات روح ممثلة للموضوعات والأحداث الخارجية
يتعذر الاهتداء إليها في شعر شيللى السياسي على الإطلاق .

(هنا استشهد سيندر بفقرة من قصيدة لبليك) يظهر في هذه
الكتابة كل الخصائص « الفانتازية » لتساوير بليك . ففيها قدرة
خيالية أقوى بكل تأكيد من قدرة شيللى وكيّس . ومع هذا فتتميز
الصورة بتشخيصها الواقعي . فنحن نشعر أن بليك يكتب عن ملك
حقيقي ، ونبلأ حقيقيين وثورة حقيقية . وبدأت التخيلة الرائعة أشبه
برداء ترتديه الأحداث ، وإن كان بليك لم يفقد مطلقاً دقته وتواضعه
في النظر إلى الوقائع . فهو يتجه إلى وصف الثورة الفرنسية كما رآها
من لامبيث (اسم مكتبة بكامبردج) ويشير إلى اللوفر والباستيل
و « نيكرو » في جنيف و « ميرابو » . ويتوهج من تخيلاته الشعور
بهيبة الأشياء حتى تكاد تفقد هويتها ، وإن كانت لا تحولها إلى أشباح
ورؤى ذاتية . وتعرض الفقرة التي اقتبسناها حلاً للمأزق الرومانتيكي .
والحل رؤياً على طريقة الكتاب المقدس للأحداث التي نحيا وسطها ،
بعد الربط بينها وبين أعظم تغيرات في تاريخ الماضي . ويتمتع بليك
بالاحساس التاريخي لو عني الاحساس - من ناحية - رؤية صراعات
الإنسانية في الماضي في جملتها وهي تعاود الظهور في حياة الأحياء
الآن ، ومنازعاتهم بطبيعة الحال ، ما يفتقر إليه بليك هو معرفة تفاصيل

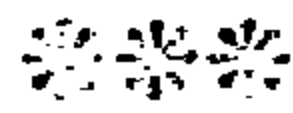
الأحداث التي يصفها والتي يتنقل وسطها في سهولة ويسر كطفل عبقرى في عالم من المردة المخبولين . على أن هناك لحظات في كتب بليك النبوية يشعر فيها المرء بلامح من الرؤى الشعرية ربما فسرت اجذاب القرن التاسع عشر ورخاءه وماديته وأمانيه ، باعتباره حقبة من الأحداث التي تجمع بين الحضارة والجلال ، كأي فصل من تاريخ الاصحاح القديم .

الشاعر الرومانتيكى منفصل عن التاريخ ، وينتهى به الأمر الى احتقاره اياه . فهو بدلا من أن يرى من خلاله ، فانه يراه سبيلا مؤديا الى « عالم وهمى موحش » ، وان كان هذا الحكم لا يعد منصفاً بالنسبة لشيللى . اذ كانت ساحراته وجنياتة والهة مشحونة بالحماس لتغيير المجتمع . على أن جوهر الرومانتيكية ليس الثورة . ولكنه البحث عن تجربة شاعرية خالصة . واعنى بذلك شيئا مختلفا عن التجربة التي تتصف بالشاعرية نتيجة لاحكام التعبير عنها على خير حال بوساطة الشعر ، والتجربة الشاعرية عند الرومانتيكيين بالأحرى هي ذلك النوع من التجربة الذي يترك في الحياة احساسا اقرب لذلك الاحساس الذي يعطيه الشعر في الأدب . وكثيرا ما تكون هذه التجربة من التجارب التي لا يستطيع الا فيما ندر التعبير عنها بالكلمات . فهي تختبئ في ذكريات وردزورث عن غبطته بالطبيعة عندما كان طفلا وراء الكلمات ، وتتجاوزها ، وفي سعى كيتس وراء اللذة من خلال الشعر (طعم الخوخة وعضة الحية الرقطاء والاحساس بالفموض الذي يغمز الشعراء الذين سبقوه) ، وفي بحث شيللى عن امرأة شقيقة لروحه .

ان صح القول بأن الرومانتيكيين كانوا واقعيين في مقاصدهم ، فان من الواجب الاعتراف بالتدهور الذي لحق الكثيرين منهم . وقام بعض النقاد عن وعى بتحديد كل أحداث سفاح القربى والانحراف والامراض العصائية التي ظهرت في قصائدهم ، حتى اهتموا الى هذه النتيجة . بينما قام نقاد آخرون باجراء عملية تحليل نفسى لوردزورث وشيللى ، بل ولكيتس . ولو أردنا معرفة اختلافاتهم ، فما علينا الا أن نذكر أعمال لفيرلين وسوينبرن وفرانسييس طومسون وكوفنتري باتمور وروزبتى على سبيل المثال . ففي شعر هؤلاء الشعراء الآخرين ، فقرات احتوت على اشارات صريحة او مستترة للشهوة الجنسية ،

غادة من النوع المحتشم أو من النوع المفرط في ميوله الاستعراضية . ولا وجود لمثل هذا النزق في التعلق بالجسد عند وردزورث وبايرون وشيللى وكيثس . وليس من شك في وجود فقرات من الأحساس الشهواني عند بايرون وكيثس . وعند وردزورث ، احساسات جنسية رفيعة ، تظهر بين الفينة والأخرى . وعند شيللى ، يتبين وجود تماثل عاطفى بين الروحانية واللقاء الجنى . الدافع الجنى اذن امر معترف به ويتحول الى رؤى روحانية في الشعر الرومانتيكى . وعلى ذلك فمن واجبنا اذا عثرنا على أمثلة لسفاح القربى والانحراف ، اعادة التأمل قبل استخلاص أن هذه الأشياء انعكاسات في شعرهم لعادات حقيرة أو رغبات شريرة . ولا أعنى بذلك القول بعدم وجود دلائل مرضية عند شيللى ، ولكن ما أعنيه هو وجوب عدم استنتاجنا وجود تناظر بين ما يبدو انحرافا في شعره وبين خصال منحرفة في خلقه . وأعتقد أن مثل هذا التناظر لو وجد فانه سيتمثل في صورة لا إرادية متسلطة تتكشف واضحة كما هو الحال في أعمال سوينبرن . كلا أن الحاح شيللى (وبايرون أيضا في هذه المسألة) في ذكر سفاح القربى لم يكن اسقاطا لرغباتهم الشهوانية في شعرهم ، كما أنه لم يعن الدعوة للزيلة . انها طريقة لتأكيد ما قاما به في شعرهما من خلق لعالم مثالى لا تنطبق عليه قواعد العالم الواقعى . وفي هذا تأكيد لسيادة الروح على الجسد من خلال شعرهما ، حيث يرادف اللقاء الجثمانى لجسدى الأخ والأخت ، اللقاء الروحى بينهما . ان ما يحاول شيللى الدعوة له ليس عالما متدهورا ، بل عالما متحررا من كل ما تمليه الاخلاقيات والحياة الواقعية المعتادة . وعلى هذا فينبغى عند التحدث عن الرومانتيكيين ألا يتركز الكلام على مرضهم النفسى ، وانحرافهم ، الذى يفترض كشفهم عنه في بعض قصائدهم ، وانما على اتجاههم نحو الاخلاقيات . ليست الحركة الرومانتيكية بالحركة الدالة على « الاضمحلال » وان كانت تبدو غير خلقية لمن يتمسكون بالاخلاق ، لأنها تسعى لتخيل عالم لا وجود فيه للاخلاقيات في العلاقات الشخصية بين الكائنات البشرية ، والجرائم الوحيدة جرائم عامة . وأخيرا فلقد دعت الرومانتيكية أيضا الى تحرر الروح من الجسد عن طريق الشعر ، وبدا لها ذلك أمرا يسيرا . إذ آمن الرومانتيكيون (شيللى وبايرون وكيثس) بأنه لو ركز العالم اهتمامه على الرؤى الرومانتيكية ، لاختفى كل ما يشبه المأساة الانسانية .

أكرر ما أسلفت من أن ثمة جوانب مريضة عند هؤلاء الشعراء ربما طرب نقاد معينون بالتقاطها وتصنيفها ، وإن كان من غير الميسور تسمية رؤياهم الشعرية في جملتها بالسليمة أو غير السليمة ، وبالتدهورة أو غير المتدهورة ، فهذه الألفاظ في غير محلها ، لأن الرومانتيكية ليست بأى حال بالمذهب الذى يمثل مثله واحد . فلا يصح القول بأن الرومانتيكية تمثل اللاشعور أو الشعور على السواء . فهى بعيدة الانفصال عن السيرالية مثل بعدها عن الواقعية و « الواقعية الاجتماعية » هدفها خلق عالم مثالى اعتمادا على النشاط الخلاق للخيال . والسمة المميزة لهذا العالم هو ما فيه من اندفاع وعناد ومدى تصور الشاعر نفسه له كشيء شخصى منفصل عن الواقع الفعلى ، متسام عن الطبيعة ، أو عن السلطة الانسانية ، أو أى مذهب من الفكر المتوافق .



... تمثل الروح الرومانتيكية احساسا بالفراغ والانفصال عن الله والمجتمع والبحث عن احساس ليس مجرد شاعرى ولكنه يتجاوز الشاعرية ، ولا يستطيع اطلاقا التعبير عنه كاملا بوساطة الكلمات . وتطأ هذه الروح بمجرد حدوث دراية بمظاهر الأشياء الصلبة والخارجية (باعتبارها شيئا مختلفا عن الروحى والباطنى) ، أو الاحساس بالاستفراق فى أحداث الحياة اليومية أو فى غاية جمالية يمكن تبينها من خلال الشكل الذى قد يكون فى ذاته رغم كل المظاهر رومانتيكيا . وهكذا لا يتصف الرومانتيكيون أنفسهم بالرومانتيكية الا من حين لآخر ، فكيتس فى قصائده الأخيرة الى فاني براون قد رأى نفسه فى حضرة واقع أبعد عن عالم لا يهتدى فيه الى أى اكتمال الا فى الخيال . واكتشف وردزورث خلال الحروب النابليونية شعوره بالتعاطف الكامل على المشاعر المتحدقة للصحافة الانجليزية المحافظة ، وتحولت اشعاره الى التضرع ، وبدت موضوعيته زائفة ، وفيها ادراك حق للوسائل والغايات الخاصة بالصراع ضد نابليون ، بالإضافة الى الدراية النقدية لعيوب النظام الانجليزى والسلوك الانجليزى . ولم يبد فيها سوى ملامح واهنة من الغباء . واستطاع شيللى وكولارىدج تجميد روحهما الرومانتيكية ، بعد تحليهما بالمشاعر السامية السائدة . وعندما كتب تيسون « ماريانا » و « غنائيات الأميرة » وقصائد عديدة أخرى ، على الطريقة الرومانتيكية ، حال ما حققته جماليات

هذه القصائد من نجاح دون تأمل المتذوقين للتجربة الرومانتيكية الكامنة وراء الشعر . هذه الأشعار تتميز بصلابتها واكتمالها . فهي جواهر بديعة الصقل ، وأن كانت رومانتيكيته مجرد روح معينة ووسيلة بعد استبعاد الغاية ، والقمة الراسخة في انجاز الشكل . لاشك أن العصر الفيكتوري بتأثير استغراقه الى حد كبير في ماديته قد دفع الشعراء الى عدم الرضا والانعزال عن المجتمع ، وهما أمران يؤديان الى استمرار بقاء الدافع الرومانتيكى . وفي حالة اميلى برونتى الفريدة وحدها يحس المرء بهذا الانعزال وهذا الابتعاد عن الواقع ، وبذلك التجربة الخفية التى يتعذر التعبير عنها ، والتى تؤدي الى خلق جمال يائس فى الفراغ الرومانتيكى الفسيح .

رينيه ويليك

((معنى الرومانتيكية)) فى تاريخ الأدب

١

تعرضت كلمتا « رومانتيكية » و « رومانتيكى » للهجوم زهراء وقت طويل . وفى بحث معروف (١) قال لوفجوى بطريقة مقنعة : « لقد أصبحت كلمة رومانتيكى تعنى العديد من الأشياء ، بحيث أصبحت فى ذاتها لا تعنى شيئا . فهى لم تعد قادرة على الإشارة الى أى شىء محدد » . ورأى لوفجوى لعلاج « هذا الخنزى فى تاريخ الأدب والنقد » ، أن يبين « أن الرومانتيكية لا تكاد تشترك الا قليلا بين كل بلد وبلد آخر ، لأن أنواقع أن هناك كثرة من الرومانتيكيات ، التى ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة » . كما سلم « بأنه قد يكون هناك قاسم مشترك أعظم بينها جميعا » . ولكن لو سلمنا بصحة ذلك فينبغى أن يلاحظ أنه لم يعرض هذا العامل المشترك بصورة واضحة قط . فضلا عن ذلك ، فيعتقد لوفجوى « أن الأفكار الرومانتيكية كانت غير متجانسة الى حد بعيد ومستقلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة أساسا بعضها مع بعض فى متضمناتها » .

Comparative Literature

ص ١ - ٢٣ ، ص ١٤٧ - ١٧٢ من كتاب

(الجزء الأول) (١٩٤٩) .

On the Discrimination of Romanticisms

(١) أنظر كتاب لوفجوى

وراجع أيضا صفحات هذا الكتاب (ص ٧٥ - ٩٠) .

في مدى ما أعرفه ، لم يرضخ لهذا التحدى إطلاقا أولئك الذين مازالوا يعتبرون المصطلح نافعا ، فمازالوا يتحدثون عن وجود حركة رومانتيكية موحدة . ومع أن لوفجوى قد ذكر تحفظات ، وتراجع بعض الشيء أمام النظرة القديمة ، إلا أن أثره قد أصبح شائعا - فيما يبدو - وبخاصة بين الباحثين الأمريكيين ، بحيث يستطيع القول أن فكرته قد توطدت ورسخت . وائنى أنوى أن أبين أنه لا وجود لأساس لهذه النزعة الاسمية المتطرفة ، ولا لاشتراك الحركات الرومانتيكية الأساسية في وحدة من النظريات والفلسفات والأسلوب . كما أن هذه الأشياء بدورها تؤلف مجموعة من الأفكار ، كل منها متضمن في الآخر .

حاولت في موضع آخر ، الدفاع نظريا عن فكرة التقسيم الى عصور ، والمهمة التى تؤديها (٢) . واستخلصت من ذلك أنه من الضروري ألا نتصور أسماء هذه العصور كألفاظ لغوية تعنيت أو معانى ميتافيزيقية ، بل كأسماء دالة على انساق من « المعايير » التى « تسود » الأدب ، في فترة معينة من التاريخ . وكلمة « معايير » من المصطلحات المناسبة للدلالة على الأصول والموضوعات والفلسفات والأساليب ، وغير ذلك من المصطلحات . أما كلمة « تسود » فتعنى شيوع مجموعة من المعايير يمكن مقارنتها بمجموعة أخرى سادت في الماضى . ومن الواجب ألا نتصور كلمة « يسود » بالمعنى الاحصائى ، إذ أنه من المستطاع أن نتصور موقفا استمرت المعايير القديمة تسود فيه وأمكن احتسابها ، بينما قام كتاب من ذوى الأهمية الفنية بخلق الأصول الجديدة ، أو استعمالها . ومن هنا يبدو مستحيلا لى تجنب مشكلة التقييم في تاريخ الأدب ، مع ما قد تلقاه فيها من حرج . ولا يلزم أن يتوافر المصطلحات الأدبية في أى عصر القدرة على الإشارة الى شيء كائن عند المؤرخ الأدبى الحديث . ولا غبار إطلاقا على استعمال مصطلحى (الرئيسانسن - النهضة) و « باروك » ، رغم أن الكلمتين قد أدخلتا على اللغة بعد قرون من الأحداث التى تشير إليها . علينا ألا ننسى أن تاريخ النقد الأدبى بمصطلحاته وشعاراته يزود المؤرخ الحديث بمفاتيح هامة ، لأنه يبين مقدار الوعي الذاتى عند الفنانين أنفسهم . وربما أثر هذا التاريخ تأثيرا عميقا على ممارسة الكتابة ،

وان كانت هذه مسألة ينبغي تقريرها بعد بحث كل حالة على انفراد .
فلقد مرت عصور تميز فيها الوعي الذاتى بانحطاطه ، وهناك عصور
اخرى تختلف فيها الوعي النظرى كثيرا عن الممارسة ، بل وتصارع
معها .

وفى حالة الرومانتيكية ، تتسم مشكلة المصطلح ، وانتشاره
وتوطده بتعقدها بصفة خاصة ، لأن المصطلح معاصر ، أو يكاد يكون
معاصرا للظاهرة موضع الوصف . ويدل استعمال هذا المصطلح على
الدراية بحدوث بعض تغيرات معينة ، وان كان لا يستبعد ان تكون هذه
الدراية قد وجدت بغير وجود الكلمات ، او ان تكون هذه الكلمات
قد استحدثت قبل حدوث التغيرات الفعلية ، اى على شكل برنامج
أو تعبير عن رغبة أو حث على التغير . والموقف يختلف من بلد لآخر .
على أن هذا لن يعد بطبيعة الحال برهانا على حدوث اى اختلاقات
جوهرية فى الظواهر التى تشير اليها المصطلحات .



(تتبع هنا ويايك التطور التاريخى لمعنى الرومانتيكية فى ألمانيا
وفرنسا وغيرهما من البلدان الأوربية فى أواخر القرن الثامن عشر
وأوائل القرن التاسع عشر فبين متى وصف عمل من أعمال الأدب
لأول مرة « بالرومانتيكية » ، وما هى أعمال الأدب التى وصفت بهذا
الاسم ، ومتى ظهر التباين بين « كلاسيكى ورومانتيكى » ، ومتى أشار
أحد الكتاب المعاصرين الى نفسه لأول مرة باسم رومانتيكى ، ومتى
استعمل مصطلح رومانتيكية لأول مرة فى هذه البلدان) .

أرجأنا الى الخاتمة الكلام عن القصة الانجليزية التى مرت
بتطور غير عادى . بعد وارتون ، بدأت فى إنجلترا دراسة مستفيضة
للرومانسات الوسيطة و « الرويات الرومانتيكية » . بيد أنه لا وجود
لأى مثل دال على الكلام عن الكلاسيكية والرومانتيكية جنبا الى جنب ،
أو على أية دراية بإمكان تسمية الألب الجديد الذى استهل
« الحكايات الغنائية » بالرومانتيكى . ووصف سكوت فى الطبعة التى
نشرها لسيرتريسترام روايته بانها أول رومانس كلاسيكى انجليزى .
وبعد مقال جون فوزستر عن استعمال صفة رومانتيكى (*) مجرد حديث

(*) On the Application of the Epithet Romantic

(+) Lyrical Ballads

عادی عن العلاقة بين الخيال والحكم ، وان كان قد خلا من أية اشارة الى اى اصل ادبى خلاف رومانسات الفروسية .

ظهرت التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى لأول مرة فى انجلترا فى محاضرات كولريديج التى القاها سنة ١٨١١ ، وهى متأثرة بكل وضوح بشليجل . اذ كانت التفرقة مرتبطة بالتفرقة بين الكيان العضوى والتكوين الآلى ، وبين خصائص التصوير وخصائص النحت ، مما يدل على شدة التمسك بالعبارات التى وضعها شليجل (٣) . . على ان هذه المحاضرات لم تنشر حينئذ . وهكذا لم تنتشر التفرقة فى انجلترا الا عن طريق مدام دى ستايل . فبفضلها عرف شليجل وزيرموندى فى انجلترا ، ونشر « عن الألمان » لأول مرة فى انجلترا وظهرت معه فى نفس الوقت تقريرا ترجمة انجليزية للكتاب . واعاد مقالا لسير جيمس ماكنتوش ووليم تايلور - من نورويش - ذكر التفرقة بين الكلاسيكى والرومانتيكى ، وتحدث تايلور عن شليجل ، واعترف بدين مدام دى ستايل له (٤) ، وصحب شليجل مدام دى ستايل الى انجلترا سنة ١٨١٤ ، ولاقت الترجمة الفرنسية للمحاضرات فى المجلة الفصلية (٥) ترحيبا وتنويها رقيقا . ونشر (١٨١٥) جون بلاك ، وهو صحفى من ادنبره ترجمته الانجليزية ، ولاقى هذا الكتاب ايضا ترحابا

-
- (٣) انظر الى Shakespearean Criticism لكولريديج ، جميعها
توماس ريزور (الجزء الاول ١٩٦ - ١٩٨) ، والجزء الثانى (٢٦٥) ، والى
Miscelaneous Criticism من جمع توماس ريزور أيضا (١٩٣٦) ص ٧ ،
ص ١٤٨ . وذكر كولريديج نفسه بأنه تلقى نسخة من محاضرات شليجل فى
١٢ ديسمبر ١٨١١ - راجع رسائل كولريديج غير المشهورة ، نشرها الايرل جريجيز
(لندن ١٩٣٢) الجزء الثانى ٦١ - ٦٧ . ومخطوطة لهنرى كراب روبنسون (نحو
١٨٠٣) ، وتحليل كانط للجمال ، وهو موجود الآن فى مكتبة وليم بلندن ، ويحتوى
على التفرقة بين كلاسيكى ورومانتيكى . راجع أيضا ص ١٥٨ من كتابى
Immanuel Kant in England (١٩٣١) .
- (٤) ص ١٩٨ - ٢٣٨ من مجلة Edinburgh Review
Monthly Review
الثانى والعشرون (أكتوبر سنة ١٨١٣) وكذلك مجلة
المجلد الثانى والسبعون (١٨١٣) ص ٤٢١ - ٤٢٦ ، والمجلد الثالث والسبعون
(١٨١٤) ص ٦٢ - ٦٨ ، ص ٣٥٢ - ٣٦٥ ، ويلفت بوجه خاص لصفحة ٣٦٤ .
- (٥) ص ٣٥٥ - ٤٠٩ من مجلة Quarterly Review (المجلد
العشرون) فى يناير ١٨١٤ ، وأنا لا أعرف المؤلف ، فهو لم يذكر ضمن قائمة كتاب
Gentleman's Magazines (١٨٤٤) أو فى مقال جراهام :
Tory Criticism فى Quarterly Review (١٩٢١) .

عظيما ، واعادت بعض المقالات ذكر تفرقة شليجل ، مع الافاضة ، كمقال هازليت على سبيل المثال (١) . واستفاد هازليت بتفرقة شليجل ، وبارائه التي ابداهها عن جوانب عديدة من شكسبير ، كما استشهد بها . وكذلك فعل ناثان دريك في كتابه عن شكسبير (١٨١٧) وسكوت ايضا في مقال عن الدراما (١٨١٩) وفي المجلة الأدبية : « اولير » (١٨٢٠) ، التي احتوت على ترجمة لمقال شليجل القديم عن روميو وجولييت . ولا داعي لتكرار التنويه بمدى استفادة كولريدج بشليجل في محاضراته التي القاها بعد نشر الترجمة الانجليزية .

يبدو ان الانطباع السائد عن قلة الدراية بالتفرقة بين الكلاسيكية والرومانتيكية في انجلترا غير صحيح (٧) . فلقد نوقش هذا الاختلاف في مقال عن الشعر (١٨١٩) لتوماس كامبل ، وان كان كامبل قد رأى دفاع شليجل عن ابتعاد شكسبير عن المؤلف على الطريقة الرومانتيكية ، شديد النزوع نحو الرومانتيكية في نظره . واثنى سيرادجرتون بريدجيس (*) ثناء ملحوظا على الشعر الرومانتيكى الوسيط ، وما انتقل منه الى تاسو وأروستو ، وفيه تباين مع الشعر الكلاسيكى المجرد في القرن الثامن عشر (٨) . ونحن لا نعثر على اكثر من استعمالات عملية قليلة لهذين المصطلحين في ذلك العهد . اذ يقول صمويل سنجر في مقدمته لكتاب مارلو (*) ان موسيوس اكثر كلاسيكية، اما هانت فأكثر رومانتيكية « ودافع عن المغالاة عند مارلو التي ربما أثارت سخرية النقاد الفرنسيين » اما هنا فقد ولى عهدا ، والفضل للألسان وللأخوين شليجل على رأسهم : اذ بدأت تسيطر علينا طريقة فلسفية اصح في الحكم (٩) وحاول دى كوينسى (١٨٣٥) معتمدا على

(٦) Edinburgh Magazine في فبراير ١٨١٦ ، وأعيد نشره في الأعمال الكاملة الجزء السادس عشر ص ٥٧ - ٩٩ .

(٧) هناك أمثلة أخرى في كتاب هيربرت وايزنجر English Treatment of the Classical & Romantic Problem الجزء السابع (١٩٤٦) ص ٤٧٧ - ٤٨٨ .

(٨) كتاب Gnomica and Sylvan

(٩) العددان الصادران في ٢٠ ابريل سنة ١٨١٩ ، ٢٣ أكتوبر سنة ١٨١٨ .
(★) في Hero & Leander

(٩) لندن سنة ١٨٢١ ، ص ٥٧ من المقدمة .

بيان القسمة الثنائية ، محاولة أكثر احكاما واصالة ، بان ركز على دور المسيحية واختلاف النظرة الى الموت ، وان كانت حتى كل هذه الآراء مستمدة من الألمان (١٠) .

على ان علينا ان نؤكد ان احدا من الشعراء الانجليز لم يعترف بأنه من الرومانتيكيين ، او يدرك الصلة بين هذه المساجلات وبين عصره وبلده .

(وأشار ويليك هنا الى انه رغم معرفة كولريدج وهازليت وبايرون على سبيل المثال بمحاضرات شليجل ، الا انهم لم يظهروا أى وعى بأنفسهم « كرومانتيكيين » وجاء الاستعمال الفعلى لكلمة رومانتيكى للدلالة على الأدب الانجليزى فى بداية القرن التاسع عشر متأخرا ، وكذلك المصطلحات الانجليزية : a romantic او romanticist او romanticism ، وحتى حينئذ كان يجىء ذكر هذه الكلمات فى معرض الكلام عن الأدب الأوربى . وهناك استثناءات قليلة - انظر ص ١٦ من مقال ويليك - وان كان الجانب الأكبر من الدلائل يبين ان) :

من غير المستطاع التوفيق بين تاريخ الكلمة وبدء استعمالها ، وبين استعمالات المؤرخ الحديث الذى يرى نفسه مضطرا الى اتباع معالم محددة فى تاريخه ، لا تستند الى مبررات من الأحوال الفعلية للمراجع الأدبية موضع البحث . فلقد حدثت التغيرات الكبرى مستقلة عن تقديم هذين المصطلحين ، أما قبلهما أو بعدهما ، ولم تحدث فى نفس الوقت إلا فيما ندر .

ومن ناحية أخرى ، يبدو لى الاستدلال المؤلف المستخلص من فحص تاريخ الكلمتين ، بأنهما قد استعملتا للدلالة على معنيين متعارضين ، مبالغ فيه ... وعلى الجملة ، فلم يكن هناك فى الواقع أية اساءة لفهم معنى « الرومانتيكية » كصفة جديدة للشعر المتعارض مع شعر الكلاسيكية الجديدة ، والمستلهم والمؤلف على غرار العصور الوسطى وعصر النهضة ...

(١٠) هناك مناقشة وافية فى طبعة سكوت لسويفت وظهرت فى مجلة

Edinburgh Review فى سبتمبر ١٨١٦ .

انظر Contributions to Edinburgh Review

الطبعة الثانية - لندن ١٨٤٦ - الجزء الأول - ١٥٨ - ١٦٠ .

ينبغي الا تحدث اية مفالة في استعمال كلمتي رومانتيكى ورومانتيكية ... وأدرك الكتاب الانجليز بوضوح منذ امد بعيد وجود حركة تتجه الى رفض المذاهب النقدية للقرن الثامن عشر ، وأساليبه في ممارسة الشعر . ولهذه الحركة وحدة ، ونظائر في القارة الأوربية، وبخاصة في ألمانيا . وبغير كلمة « رومانتيكية » ، يمكننا تتبع ما حدث في عهد قصير من انتقال من التصور الأقدم لتاريخ الشعر الانجليزى كتاريخ لتقدم مطرد من وولر ودنهام الى درايدن وبوب (واستمر هذا الراى متبعاً في كتاب حياة الشعر لجونسون) الى النظرة المعارضة لسوثى (١٨٠٧) ، وفيها وصف العهد الذى انقضى من أيام دريدان الى بوب بأنه العصر المظلم في الشعر الانجليزى . وبدأ الاصلاح بطومسون والأخوين وارثون (جوزيف وتوماس) وكانت نقطة التحول هي مختارات التراث (*) لبرسي أعظم حدث أدبى في الحقبة المذكورة . وبعد ذلك بأمد قصير ، ظهر لنا في كتاب وليمة الشعراء (**) من صنع لى هانت (١٨١٤) الراى القائل بان وردزورث كان « قادراً على اتخاذ الصدارة في عصر عظيم جديد من الشعر . والواقع اننى لا انكر انه كذلك بالفعل ، اى أعظم شاعر في الحاضر » . وفي حاشية وردزورث لطبعة ١٨١٠ من قصائده ، تكررت مرة أخرى الاشادة بدور « كتاب مختارات التراث » « لبرسي » فقد ساعد على تحرير شعر العصر تحريراً مطلقاً . وفي سنة ١٨١٦ ، اعترف لورد جفرى « بهبوط روح عهد الملكة آن تدريجياً عن المكانة السامية التى تمتعت بها بلا منافس جانباً كبيراً من القرن » واعترف اللورد جيفرى برد الثورة الحالية في الأدب الى « الثورة الفرنسية وعبقريه بيرك وتأثير الأدب الجديد في ألمانيا الذى يعد بكل وضوح أصل مدرسة « شعراء البحيرات » (١١) في الأدب . وفي كتاب ناثان وريك عن شكسبير (١٨١٧) اعترف بدور اعادة احياء الشعر الاليزابثى « وقال : « لقد ارتد العديد من شعرائنا بقدر كبير الى المدرسة القديمة » . وفي محاضرات هازليت عن الشعراء الانجليز (١٨١٨) جرى حديث واضح عن العصر الجديد الذى ساد

Reliques (★)

Feast of the Poets (★★)

Edinburgh Review

(١١) عرض لطبعة سكوت لسويغت في مجلة

في سبتمبر ١٨١٦ . انظر الى مقالات في مجلة أدبرة الجزء الأول - الطبعة الثانية
بلندن ص ١٥٨ - ١٦١ .

وردزورث ، وعن مصادره المأخوذة عن الثورة الفرنسية والأدب الألماني ، ومعارضته للقواعد الآلية عند اتباع بوب والمدرسة الفرنسية القديمة في الشعر . وادرك مقال في « مجلة بلاكوود » العلاقة بين ما حدث من تغير عظيم في روح الشعر الانجليزي وبين اعادة الاحياء الاليزابثي « على كل بلد الرجوع الى روحها القديمة . ولا اختلاف بين الروح الحية الخلاقة في الأدب وبين روحه القومية » . ورجع سكوت الى شليجل على نطاق واسع ، ووصف التغيرات الكبرى « بأنها قلب للأسس رأسا على عقب » ، وترجع الى الألمان ، ودعت اليها الحاجة بعد استهلاك الأنماط الفرنسية . وأوضح كارلايل صراحة في مقدمته للمختارات من لودفيج تيك التماثل بين الانجليز والألمان :

« من غير المستطاع أيضا القول بأن التغير قد بدا بشيلر وجوته ، لأنه تغير لم ينشأ عند افراد فحسب ، وانما في الأحوال العالمية ، ولا يخص المانيا وحدها ، ولكنه يخص اوربا . وعلى سبيل المثال من ذا الذي لم يرفع في الثلاثين السنة الأخيرة صوته بين ظهرانينا جهرا عاليا في الثناء على شكسبير والطبيعة ، ولم يقدح في النوق الفرنسي والفلسفة الفرنسية ؟ من ذا الذي لم يسمع عن أمجاد الأدب الانجليزي العريق وخصب عصر الملكة اليزابث وجذب عصر الملكة آن ، ولم يتساءل عن مدى تمتع بوب بالشاعرية ؟ وبرزت روح مماثلة في فرنسا ذاتها بعد ان كان هذا البلد قد أوصد ابوابه في وجه كل تأثير خارجي ، وبدأت الشكوك تثار حول كورني و (الوحدات الثلاث) . والظاهر ان ما يحدث هو نفس ما حدث في المانيا . . مع اختلاف وهو ان الثورة الدائرة الآن في انجلترا ، والمبتدئة في فرنسا قد قاربت في المانيا الاكتمال » (١٤) .

كل هذا صحيح الى حد كبير ، بل ويصلح للتطبيق حتى على العهد الحاضر ، واخطأ الشكاك المحدثون بتناسيه .

-
- Blackwood's Magazine (١٢) مجلة السنة الرابعة
- (١٣) في مقال عن الدراما نشرت في الموسوعة البريطانية الجزء الثالث (١٨١٦) - وفي Miscellaneous Prose Works ادنبرة (١٨٢٤)
- الجزء السادس ص ٢٨٠ . (١٤) ص ٢٤٦ في Miscellaneous - الجزء الأول تحت عنوان
- German Romance (لندن ١٨٦٠) .

وأشاد سكوت أيضا في فصل من فصول مراجعته (*) بدور بيرسي والألمان في إعادة الأحياء .

« بدا منذ عهد سحيق يرجع الى سنة ١٧٨٨ ادخال نوع جديد من الأدب في البلاد ... حينئذ سمع عن المانيا لأول مرة كمصدر لأسلوب في الشعر والأدب أقرب شيها بالشعر والأدب الانجليزيين منه بالمدارس الفرنسية والاسبانية والايطالية » .

وتحدث سكوت عن محاضرة لهنري ماكنزي عرف فيها المستمعون « انتماء الذوق الذي كان يتحكم في طريقة التأليف في المانيا الى نوع متألف تقريبا مع الانجليز كلغتهم » . وتعلم سكوت الألمانية من الدكتور فيليش الذي قام فيما بعد بشرح كانط بالانجليزية . غير انه ، وتمشيا مع ما ذكره سكوت كان م.ج لويس هو أول من حاول ادخال شيء شبيه بالذوق الألماني في التأليف الانجليزي (١٥) .

لا يستبعد ان يكون أكثر هذه الأقوال ذيوعا بين القراء هو ما قاله ماكولي عند عرضه لكتاب « حياة بايرون » لمور . ووصف في هذا الكتاب العصر ما بين ١٧٥٠ ، ١٧٨٠ بأنه « أكثر اجزاء تاريخنا الأدبي اثارة للأسف » . وارجع التغير بوجه خاص الى إعادة احياء شكسبير والحكايات الغنائية وتزييفات شاترتون وكاوبر . واشيد بوجه خاص ببايرون وسكوت ، وأهم من ذلك ، فقد أدرك ماكولي :

« على الرغم من ازدياد بايرون الدائم للمستتر وردزورث ، الا انه قد قام - ربما دون أن يشعر - بدور الوسيط في تعريف المستر وردزورث للجموع الفقيرة .. وأنشأ اللورد بايرون ما يصح وصفه « بمدرسة البحيرات » في الاغراب وما قاله المستر وردزورث بلغة الأبراج العاجية ، قاله اللورد بايرون بلغة أبناء الدنيا » (١٦) .

Essays on Imitations of the Ancient Ballads

(★)

Ministrelsy of the Scottish Border

(١٥) في طبعة جديدة لكتاب

(١٨٣٠) تحت اشراف هندرسون (نيويورك ١٩٣١) . انظر ص ٥٣٥ - ٥٦٥ ،

Kant in England

وبخاصة ص ٥٤٩ ، ٥٥٠ فيما يتعلق بفيلش انظر الى كتابي

(١٩٣١) ص ١١ - ١٥ .

(١٦) عدد يونيو ١٨٣١ من مجلة Edinburgh Magazine أعيد طبعا في

Critical & Historical Essays (طبعة Everyman) (الجزء الثاني

(٦٣٤ - ٦٣٥) .

وهكذا يكون ماكولى قد اعترف بوجود وحدة للحركة الرومانتيكية الانجليزية قبل أن يكتشف اسمها لها .

ووصف جيمس مونتيجمورى فى محاضراته عن الأدب العام (١٨٣٣) العصر الذى أعقب كاوبر بالعصر الثالث للأدب الحديث ، وأطلق على سوثنى ووردزورث وكولريديج اسم « الرواد الثلاثة للأسلوب القائم فى الأدب الانجليزى ، ان لم يصح وصفهم بمؤسسيه بصفة مطلقة » .

ظهرت اجراء صياغة لتعريف النظرة الجديدة عند سوثنى أيضا فى « معالم التقدم فى الشعر الانجليزى من تشوسر الى كاوبر (١٨٣٣) » ووصف هناك عصر ما بين درايدن وبوب بأنه أسوأ عصر للشعر الانجليزى . « اذ كان عصر بوب عصر الجواهر الزائفة فى الشعر » . و « اذا كان بوب قد أغلق الباب فى وجه الشعر ، فان كاوبر قد أعاد فتحه » . ومن المستطاع مصادفة نفس النظرة ، مع التعبير عنها فى حدة أقل ، بعد ان ازداد شيوعها حتى فى المراجع العامة مثل كتاب تاريخ اللغة والأدب الانجليزى (١٨٣٦) وفى كتابات دى كوينسى وفى كتاب « الروح الجديدة للعصر » لهورن (١٨٤٤) .

لم يستخدم أى كتاب من هذه الكتب اسم « الرومانتيكية » ، وان كانت كلها قد عرفتنا عن عصر جديد من الشعر له أسلوب جديد متعارض مع أسلوب بوب ، ويختلف التركيز على الأمثلة ، واختيارها ، وان كانوا قد اتفقوا جميعا على القول بأن التأثير الألمانى وإعادة احياء الحكايات الفنتائية والاليزابثيين والثورة الفرنسية ، كانت المؤثرات الحاسمة التى أحدثت التغير . ومجد كل من طومسون وبيرنز وكاوبر وجرأى وكولينز وتشاترتون بوصفهم روادا ، وبيرسى والأخوين وارثون (جوزيف وتوماس) بوصفهم طليعة هذه الحركة . واعترف بالثالث ووردزورث وكولريديج وسوثنى كمؤسسين . وبمرور الزمن ، أضيف بايرون وشيللى وكيثس بالرغم من حقيقة نبذ هذه الجماعة الجديدة من الشعراء للأسلوب القديم لأسباب سياسية . وغنى عن البيان أن كل ما فعلته أمثال كتب « فيلبس وبيرس » هو انها قد عرضت بطريقة منهجية المستحدثات التى أدخلها المعاصرون ، بل والأنصار الفعليون للعصر الجديد من الشعر .

في اعتقادي أن جوهر هذا العرض العام مازال صحيحا .
ويبدو لي أن من دلائل النظرة الاسمية غير المقبولة ، رفض هذا الرأي
رفضاً كاملاً ، والاشتراك مع رونالد . س. كرين في القول « بأن كل
كلام عن الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية في القرن الثامن عشر من
قبيل الخرافات » (١٧) . ولا يظهر أن جورج شيربورن قد حقق الكثير
عندما تجنب استخدام المصطلح في الخلاصة الممتازة التي عرض فيها
ما أصبح يسمى بوجه عام بالنزعات الرومانتيكية في القرن الثامن عشر .
إذ أنه قد واجه نفس المشكلات والحقائق بكل وضوح (١٨) .

بطبيعة الحال ، يتحتم الاعتراف بخطأ الكثير من دقائق كتابي
« فيلبس » و « بيرز » ، وعدم مسايرته للعصر . وأدت النظرة الجديدة
إلى نظرية الكلاسيكيين الجدد والتقدير المستحدث لشعر القرن
الثامن عشر - وبخاصة بوب - إلى عكس لأحكام القيم المتضمنة في
النظرات الأقدم . وكثيراً ما تعرض المساجلات الرومانتيكية صورة
مشوهة تشويهاً كاملاً للنظرية الكلاسيكية الجديدة . والظاهر أن بعض
المحدثين من مؤرخي الأدب قد أساءوا فهم ما قصده القرن الثامن عشر
بمصطلحات جوهرية مثل « عقل » و « طبيعة » و « محاكاة » . وظهرت
الأبحاث أن إعادة إحياء الإيزابثيين والعصر الوسيط والأدب الشعبي
قد بدأ في عهد قبل العهد الذي زعموه . وكانت الاعتراضات على
المحاكاة المنحطة الكلاسيكيات ، والتشبه الدقيق بالقواعد أمراً مألوفاً
في النقد الانجليزي ، حتى في القرن السابع عشر ، كما كان العديد
من الأفكار الرومانتيكية المزعومة عن دور العبقرية والخيال مقبولة إلى
أكبر حد عند أساطين النقاد الكلاسيكيين الجدد . وأيدت الكثير من
الأدلة القول بأن كثيرين من رواد الرومانتيكية كطومسون والأخوين
وارتون وبيرسى ويونج وهيرد قد اشتركوا في مسلمات عصرهم ، واعتنقوا
الكثير من المعتقدات الأساسية في النقد الكلاسيكي الجديد ، ويتعذر
تسميتهم بالثوريين أو « المتمردين » .

نحن نسلم بالكثير من هذه الانتقادات والتصحيحات التي تعرضت
لها النظر الأقدم . وربما انجزنا إلى الكلاسيكيين الجدد المحدثين الذين

(١٧) انظر Philological Quarterly المجلد الثاني والعشرون
(١٩٤٣) - ص ١٤٣ . ففيها عرض لمقال لكيرتس براوفورد وستيوارت جيري براون
(١٨) انظر إلى ص ٩٧١ من كتاب A Literary History of England
(تحت إشراف باو (A.C. Bough) ١٩٤٨ .

أسفوا لما لحق مذهبهم من انحلال، وابتدال بتأثير الحركة الرومانتيكية. وينبغي الاعتراف أيضا بأن محاولات تصيد العناصر الرومانتيكية في القرن الثامن عشر قد أصبحت لعبة مملة. فلقد حاول - بكثير من الثقة - كتاب مثل « الشعر الانجليزي في القرن الثامن عشر » (١٨٢٤) اثبات وجود أشعار رومانتيكية عند بوب ، وأخبرنا باتريدج أن قرابة خمس مجموع أبيات (اليزا الى ايلار) أما رومانتيكية في ذاتها بما لا يدع مجالا للشك أو رومانتيكية صريحة في اتجاهها . وانتقى أبياتا من « الصوف » « لداير » ووصفها بالرومانتيكية . وثمة أبحاث ألمانية عديدة قسمت نقاد أو شعراء القرن الثامن عشر الى نصفين : نصف كلاسيكي زائف شرير ، ونصف رومانتيكي فاضل (١٩) .

لم يدع أحد اطلاقا أن رواد الرومانتيكية كانوا على دراية بأنهم رواد ، وأن كانت تمهيداتهم للنظرات والأساليب الرومانتيكية باللغة الأهمية ، حتى وأن أمكن بيان حاجة افصاحاتهم ، إذا نظر إليها في سياقها الكلي الى تفسير مختلف ، وبأنها كانت مقبولة من وجهة نظر « الكلاسيكية الجديدة » . وكل ما حدث هو تثبيت عصر متأخر بفقرات معينة عند يونج أو هورد أو وارتون لم تكن مقصودة عندهم . ومن حق أي عصر جديد أن ينقب فيما تركه الأقدمون ، بل وانتزاع فقرات من مضمونها . ومن المستطاع اثبات أن نظرية هورد كلها كانت كلاسيكية جديدة ، وهو ما فعله هيوت تروبريدج (٢٠) . ولكن من ناحية تبشيرها بعصر جديد ، فإن فقرات قليلة لاغير من « رسائل في الفروسية والرومانس » هي التي يعتد بها ، كقول هورد بضرورة قراءة ال Fairie Queen ، ونقدها باعتبارها قوطية وليست كلاسيكية ، ودفاعه عن تميز الأساليب القوطية والرويات القوطية على الكلاسيكية . ويعتمد برهان الاعتراض على وجود الرومانتيكية في القرن الثامن عشر على التحامل والاعتقاد بأن معيار الحكم هو مؤلفات الكاتب في جملتها ، بينما تتبع في الأمثلة العديدة التي تظهر باستمرار لتبين أنه يمكن اكتشاف أفكار رومانتيكية مختلفة في القرن السابع عشر أو قبل ذلك

(١٩) انظر الى كتاب انفاندر Pseudo Klassizitiches und Romantishes in Thomsons Seasons (لايزج ١٩٢٠) .
 وكذلك الى زيجين كريستياني : Samuel Johnson als Kritiker im Lichte von Pseudo Klassizismus und Romantik. (لايزج ١٩٢١) .
 (٢٠) الأسقف هورد A. Reinterpretation ص ٤٥٠ - ٤٦٥ (١٩٤٣) .

الطريقة المضادة - أي النظرة الذرية التي تتجاهل مسألة تركيز الاهتمام على وضع المثل في النسق في جملة والشيوع . ولقد اتبعت الطريقتان على السواء بالتناوب .

الظاهر أن أفضل مخرج هو القول بأن دارس الأدب « الكلاسيكي الجديد » محق في رفضه دراسة كل شخصية وفكرة على أنها مجرد تمهيد للرومانتيكية ولا شيء غير ذلك . وإن كان من الواجب ألا نعتقد أن هذا الرفض مساو لفكرة الأعداد لعصر جديد . ومن المستطاع أيضا دراسة العصر الجديد من ناحية ما بقي فيه من معايير كلاسيكية جديدة (٢١) ، وهي وجهة نظر قد تثبت مساعدتها على التنور ، وإن تعذر اعتبار النظرتين متساويتين في الأهمية . فالزمان ينطلق في اتجاه ، والبشر يهتم لسبب ما بالأصول أكثر من الاهتمام بالرواسب الباقية . ولنضرب لذلك مثلا : فلو لم يكن هناك أعدادات وارهاسات وتيارات خفية في القرن الثامن عشر يستطاع تسميتها بالسابقة للرومانتيكية ، سيتحتم علينا - فيما يحتمل - افتراض سقوط وردزورث وكولريديج من السماء ، والاعتقاد باتصاف العصر الكلاسيكي الجديد بصلابته ووحدته وتماسكه وخلوه من أي تشويش ، على نحو لم يعرف عن أي عصر ، لا من قبل ، ولا من بعد .

وعرض نورثروب فرأي حلا وسطا هاما (٢٢) . إذ أثبت أن النصف الأول من القرن الثامن عشر كان عصرا جديدا ، لا صلة بينه وبين عصر العقل . أنه عصر كولينز وبيرسي وجراي وكاوبر وسمارت وتشاترتون وبيرنز وأوشيان والأخوين وارثون وبليك . والفيلسوف الرئيسي لهذا العصر هو بركلي ، أما أبرز كتابه فهو سسترن ، وانتهى إلى القول بأن النقاد قد عاملوا عصر بليك معاملة بعيدة عن الانصاف ، فقد نزعوا إلى الاعتقاد بأنه لا يزيد عن مجرد مرحلة انتقال ، لم يزد دور شعرائه عن القيام برد فعل ضد بوب ، أو التمهيد لوردزورث « وتجاهل المستر فرأي لسوء الحظ أن من ساد فلسفة العصر هو هيوم وليس

Letters on Chivalry & Romance

(★)

Philological Quarterly

(٢١) ذكر هذه الفكرة لويس لاندا في مجلة

المجلد الثاني والعشرون (١٩٤٣) ص ١٤٧ . انظر أيضا

La Classicisme de romantiques تأليف بيير مورو (باريس ١٩٢٢) .

Fearful Symmetry : A Study of William Blake

(٢٢) في كتاب :

(١٩٤٧) . راجع بوجه خاص ص ١٦٧ .

بركلى . كما ان الدكتور جونسون كان حينئذ مازال يتمتع بالحياة والشهرة . نعم لم يكن بليك معروفا على الإطلاق في عصره ، وليس من شك في اننا نصادف عند توماس وارتون اعترافا بالمعايير الكلاسيكية وتقديرا بعيدا عن الجموح للروح القوطية ، لسموها وسحرها . فلقد اتبع وارتون منهجين في الشعر ، واتبعهما بكل وضوح دون أى شعور بالتناقض (٢٣) . على أن التناقض كان كامنا في الموقف بحذافيره ، ومن الصعب ادراك وجوه الاعتراض على تسميته « بالعصر السابق للرومانتيكية » . فمن المستطاع أن ندرك أن العصر كان ينبه الى تقوية هذه الميول المشتتة ، وإلى لم شملها ، وأصبح بعض الكتاب ذوى وجوه متعددة . وهكذا فاذا نظر اليهم بمنظار عصر متأخر أمكن وصفهم بكتاب ما قبل الرومانتيكية . من الميسور لنا - فيما يبدو - الاستمرار في استعمال مصطلحي « ما قبل الرومانتيكية » و « الرومانتيكية » ، فالعصور التى يسودها مذهب من الأفكار والممارسات الشعرية ، تسبقها طلائع مبشرة بها فى الأجيال السابقة . وعلى الرغم من أن مصطلحي « رومانتيكى » و « رومانتيكية » قد تأخرا فى الظهور : إلا أنهما كانا مفهومين فى سائر الأنحاء بنفس المعنى على وجه التقريب ، ومازالا نافعين كمصطلحين دالين على نوع الأدب الذى صدر بعد الكلاسيكية الجديدة .

٢

لو تأملنا خصائص الأدب انفعلى الذى اسمى نفسه ، أو سمي بالرومانيكى ... فاننا سنرى ... حدوث اختلاف عن الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر فى تصورات الشعر وفى الخيال الشعارى من حيث طبيعته وفاعليته وفى تصور الطبيعة وعلاقتها بالإنسان ، ومن ناحية أساسية فى الأسلوب الشعارى ، نتيجة لاستخدام التخيلات والرمزية والأسطورة على نحو ظاهر الاختلاف عن الطريقة المستعملة فى الكلاسيكية الجديدة . من الميسور تدعيم هذه النتيجة أو تحويرها ، إذا تركز الانتباه على عناصر أخرى كثيرا ما تكون موضع مناقشة : الذاتية والافتتان بالقرون الوسطى والفولكلور ... الخ . وإن كانت

المعايير الثلاثة التالية ينبغي أن تكون مقنعة ، لأن كلا منها قد تركز على ناحية من نواحي ممارسة الأدب : الخيال بالنسبة لنظرة الشعر ، والطبيعة بالنسبة للنظرة الى العالم ، والرمز والأسطورة بالنسبة للأسلوب الشعري .

(انتقل ويليك بعد ذلك الى تطبيق هذه المعايير على ادب المانيا وفرنسا . وبدا له الأدب الألماني أوضح مثل مؤيد له . كما بدت له « الحركة الانتخابية (*) الكاملة » في فرنسا ، التي تغذت من جانب على المصادر الألمانية شديدة التأيد لمذهبنا) .

.... تتألف من عظماء شعراء الحركة الرومانتيكية الانجليزية مجموعة متماسكة الى درجة لا بأس بها اعتمادا على الاشتراك في النظرة الى الشعر ، واتباع نفس النظرة الى الخيال ونفس النظرة الى الطبيعة والعقل . وهم يشتركون أيضا في الأسلوب الشعري والتخيلة ، والرمزية والأسطورة ، ويختلفون في هذه الناحية عن كل ما سبق ممارسته في القرن الثامن عشر . وبدا اتجاههم في نظر معاصريهم غامضا لا يكاد يفهم .

والتقارب في النظر الى الخيال بين الشعراء الرومانتيكيين الانجليز لا يكاد يحتاج الى اي برهان . فليك يرى الطبيعة برمتها مرادفة « للخيال ذاته » ، لأن اسمى ما نهدف اليه هو :

**رؤية الصالم في ذرة من الرمال
والسمااء في اية زهرة بريئة
وادراك اللامتناهي في كف يدك
والأبدية في ساعة من الساعات**

وهكذا لم يعد الخيال مجرد قدرة على الرؤية ، وشيء بين بين ، بين الحس والعقل ، كما كان الحال عند أرسطو أو أديسون ، كما أنه لم يعد يعنى حتى قدرة الشاعر على الاختراع ، الذي تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر كقدرة على « الجمع بين الحس الفطري وبين ملكة احداث التداعي وملكة

Eclecticism (★)

التصور « (٢٤) ولكنه بدا قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتمادا عليها « استبصار الواقع وإدراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها ، لا يدرك عادة (٢٥) » وهكذا يعد الخيال أساس رفض بليك لصورة العالم الآلية ، وأساس نظرية مثالية في المعرفة .

ضياء الشمس عندما تنشره

يعتمد بهاؤه على من يدركه

كما بدا بطبيعة الحال أساسا لجماليات في تبرير الفن ، والنوع الذي عرف به في الفن . وتبرر مثل هذه النظرة للخيال تبريرا كافيا ضرورة الأسطورة والمجاز والرمز كأداة لها .

فكرة الخيال عند وردزورث مماثلة لذلك من أساسها ، وإن كان قد أكثر من الرجوع الى نظريات القرن الثامن عشر ، ووقف موقفا وسطا من النزعة الطبيعية (الطبيعية) . ومع هذا فمن غير المستطاع تفسير وردزورث تفسيراً كاملاً على طريقة هارتلى . فالخيال عنده « خلاق » واستبصار لطبيعة الواقع . وبذا يعد المبرر الأساسي للفن . وبذلك أصبح الشاعر روحا حية « تلمح حياة الأشياء » والخيال أداة للمعرفة قادرة على تحويل الأشياء والرؤية من خلالها ، حتى ولو لم تكن أكثر من « زهور وضيفة » أو حمار ذليل أو صبي أبله ، أو مجرد الطفل « النبي القادر على الرؤية المباركة » .

وتدور « المقدمة » بأسرها حول تاريخ خيال الشاعر الذي وصفه في فقرة متوسطة من الكتاب الأخير :

اسم آخر للقدرة المطلقة

ولاوضح استبصار للعقل في اوسع مداه

وللروح في اسمى احوالها

ذكر وردزورث في رسالة له الى لاندور : « في الشعر ، ما اتأثر به هو الخيال فحسب ، أي ما اكتسب بعد معرفة وفيرة ، أو اتجه الى

From Classic to

(٢٤) راجع الوصف الذي جاء مع والتر بيت في كتاب

Romantic

(١٩٤٦) ص ١١٣ .

(٢٥) كتاب ريتشاردز Coleridge on Imagination ص ١٤٥ (١٩٣٥) .

اللامتناهى « بهذا المعنى يكون كل عظماء الشعراء شديدي التدين (٢٦) . لا حاجة للإشارة الى الدور الجوهرى الذى لعبه الخيال فى نظرية « كولريديج والخيال » ، كما قام حديثا وارين بالربط بين النظرية وبين قصيدة البحار العتيق (٢٧) . والفكرة الأساسية « للبيوجرافيا ليتيراريا » عن الخيال الأولى والثانوى معروفة للغاية ، وليست بحاجة الى استشهاد ، ولقد صيغت على غرار شلنج . وعلى الجملة يمكن القول بان نظرية كولريديج وثيقة الاعتماد على الألمان . فتعريفه للخيال بانه « قدرة تشكيلية خلّاقة » *esemplastic* ترجمة لكلمة *Einbildungskraft* الألمانية المعتمدة على أصل وهمى عند الألمان . على أن كولريديج عندما ابتعد عن اللغو التقنى - كما حدث فى انشودة « ثبوت الهمة » (١٨٠٢) ، فانه قد استمر يتحدث عن « الروح التشكيلية للخيال » ، وعن الخيال « كمثل معتم للخلق ، لا كل ما نؤمن به عن الخلق ، بل ما نستطيع تصوره عنه » . لو أن كولريديج لم يعرف الألمان ، لما كان من المستبعد أن يأتى بنظرية أفلاطونية جديدة مثلما فعل شيللى فى كتابه : « الدفاع عن الشعر » (*) .

يكاد كتاب « الدفاع عن الشعر » لشيللى يتشابه فى نظريته العامة مع نظرية كولريديج . فالخيال هو مبدأ « التركيب والتأليف » . وربما أمكن تعريف الشعر بانه « تعبير عن الخيال » . والشاعر « يشارك فى الأبدى واللامتناهى والواحد » ويرفع الشعر النقاب عن « الجمال المختبئ للعالم ويساعد على جعل الأشياء مألوفة لو لم تكن كذلك » . « يحرر الشعر ما هو الهى فى الإنسان ويحميه من الهزال » والخيال عند شيللى خلاق ، وخيال الشاعر أداة لمعرفة « الحقيقى » . وقرر شيللى على نحو أكثر تحديدا من أى شاعر انجليزى آخر - ما عدا بليك - بأن اللحظة الشعرية لحظة رؤيا ، والكلمات

(٢٦) تاريخ الرسالة ٢١ يناير ١٨٢٤ ظهرت ضمن رسائل السنوات الأخيرة ، جمعها سيلنكورت (اكسفورد) الجزء الاول ١٢٤ - ١٢٥ .

(٢٧) *The Rime of the Ancient Mariner* - انظر تحليل

هذه القصيدة فى مقال نورس بيكهام عن نحو نظرية للرومانتيكية (ص ٤٥) .
The Defense of Poetry (*)

ما هي الا « اشباح واهنة » ، والعقل عند الابداع اشبه بقطعة فحم يخبو وهجها . ونحن نصادف عند شيللى اشد انفصال متطرف بين الملكة الشعرية والارادة والوعى .

وآراء كيتس المتقاربة والمتشابهة في النقاط الأساسية معروفة ، وان كان قد توافر له (من اثر هازلت) قدر من المفردات المثيرة ، اعظم مما توافر لكل من كولريدج وشيللى . وان كان قد قال ايضا : « ان ما يدركه الخيال كجمال ينبغى ان يكون الحقيقة سواء وجدت من قبل او لم توجد » . واستخلص كليرنس ثورب بعد تحليل لكل تعابير كيتس المتناثرة والوثيقة الاتصال بالموضوع : « تلخص قدرة الخيال الخلاق فيما يأتى : الرؤية والتوفيق والقدرة على البحث والتنقيب وعلى التقاط القديم والنفاد وراء سطحه ، وتحرير الحقيقة الكامنة هناك ، والبناء من جديد ، وتجسيم عالم مستحدث في بنائه ، بأشكال مستحبة ذات روح فنية وجمال » (٢٨) . ومن المستطاع ان نعتبر هذا القول خلاصة لنظريات الخيال عند كل الشعراء الرومانتيكيين .

غنى عن البيان ان مثل هذه النظرية تتضمن نظرية في الواقع ، وفي الطبيعة بخاصة . وهناك اختلافات فردية بين عظماء الشعراء الرومانتيكيين حول معنى الطبيعة ، وان كانوا جميعا يشتركون في الاعتراض على عالم القرن الثامن عشر بصورته الآلية حتى برغم اعجاب وردزورث بنيوتن ، واحتفائه به ، في التفسير التقليدى له على اقل تقدير . تصور كل الشعراء والرومانتيكيون الطبيعة ككل عضوى على غرار الانسان ، بدلا من تصورهم لها كجمع متناثر من الذرات ، اى بدت لهم الطبيعة غير منفصلة عن القيم الجمالية ، التى تعد حقيقة او ربما اكثر اتصافا بالحقيقة من مجردات العلم .

ويتفرد بليك بموقفه الى حد ما . فلقد اعترض بعنف على كونييات القرن الثامن عشر ، كما تجسمت عند نيوتن .

**الله يحفظنا ويحمينا
من آية رؤية فريسة
ومن اغفاء نيوتن !**

وكتابات بليك حافلة أيضا باتهام لوك وبيكون والمذهب الذرى والمذهب التأليه والدين الطبيعي .. وهلم جرا . ولكنه لا يشارك في التأليه الرومانتيكى للطبيعة ، وعلق صراحة على مقدمة وردزورث (٢) بقوله « انك لن تدفعنى الى الاعتقاد بمثل هذا الراى الشبيه بالشئ ولزوم الشئ » . والطبيعة فى نظر بليك تعبر فى كل ناحية عن السقوط . فلقد كشفت عن سقطتها فى حالة الانسان . اذ حدثت سقطة الانسان وخلق العالم الطبيعى فى نفس اللحظة . وفى العصر الذهبى الآتى ستستعاد الطبيعة (ومعها الانسان) الى مجدها الأئيل . ولا يعد الانسان استمرارا للطبيعة فحسب ، ولكن كلا منهما شعار للآخر .

ما كل ذرة من الرمال :

وكل حجر على الأرض
وكل صخرة وكل جبل
وكل ينبوع وغدير
وكل عشب وشجرة
وكل جبل وتل وأرض وبحر
وغمام وشهاب وكوكب
الا انسان يرى من بعيد

وتظهر الطبيعة عند ميلتون بوجه خاص كأنها جسم الانسان بعد الكشف عن باطنه . فربى الجبال سلسلة متفججة لظهر البيون (او انجلترا فى اللغة القديمة) . ولاشئ يوجد خارج البيون . فالشمس والنجوم والقمر ومركز الأرض وأعماق البحار ، كل هذه الأشياء موجودة داخل روحها وجسمها . وما الزمان ذاته بأكثر من نبضات للشرايين ، والمكان كرات الدم . وحالت هذه الرمزية الوحشية والروح الفظة دون انتشار هذه القصائد الأخيرة على نطاق واسع ، وان كانت مؤلفات دامون وبرسيغال وشورر وفراى (٢٩) ، قد بينت

Excursions (★)

(٢٩) كتاب وليم بليك تأليف فوسترديمون (بوسطن ١٩٢٤) . وكتاب William Blakes «Circle of Destiny» (نيويورك ١٩٣٨) وكتاب

وليم بليك تأليف مارك شورر : ١٩٤٦ ، وكتاب نورثروب فراى Fearful Symmetry, A Study of W. Blake (١٩٤٧) .

ما في تأملات بليك من براعة وتماسك جعلته جديرا باحتلال مكانة بين أتباع نظرية الألمان الى الطبيعة ، مثلما انحدر عن أفلاطون في محاوره تيمائوس وعن براسلس (فيلسوف الماني ١٤٩٣ - ١٥٤١) وبوهمه وسويدنبورج .

وتحولت صورة الطبيعة عند وردزورث من صورة وحدة الوجود ، وصورة الكائن الحي الى نظرية متوافقة مع المسيحية التقليدية . فالطبيعة حية يملؤها الله ، أو روح العالم ، حافلة بالأسرار ، قادرة على التهذيب والتخويف وضبط المتعة . والطبيعة أيضا لغة ونسق من الرموز . فالصخور والجبال والقنوات في ممر « سميلون » .

كلها كانها من صنع عقل واحد ، وملامح

نفس الحيا ، وكانها ثمرة شجرة واحدة

وشخص في سفر الرؤيا

وانماط ورموز للأبدية

لو أننا تشككنا في الموضوعية التي نسبها وردزورث لهذه المعاني ، لكان معنى هذا أننا نسيء فهم نظريات المعرفة المثالية . فما يظهر من تناقض قد جاء نتيجة للنظرة الديالكتيكية ، ولم يكن مجرد خداع ذاتي ، رغم وجود فقرات كالتى يقال فيها :

.... من ذاتك تنبعث ضرورة اعطائك

ما لا يستطيع الآخرون اطلاقا تقبله

ويتحتم على العقل المشاركة ، وتحتم طبيعته أن يكون على هذا النحو :

.... يشهد صوتي

بعدي براعة تناسب عقلي

مع العالم الخارجى

وكم يتناسب أيضا

العالم الخارجى في براعة مع العقل

**والخليفة (ولا يمكن ان توصف
بكلمة اقل من ذلك) التي استطاعا
تحقيقها بامتزاجهما بقوة عارمة .**

وانحدار هذه الافكار من كادورث وشافتسبرى وبركلى وغيرهم
امر لا يخفى . وثمة ارهاصات شعرية معينة لهذه المعانى عند اكينسايد
وكولينز ، ولكن هناك اختلافا . فعند وردزورث ، اقتحمت الشعر
فلسفة طبيعية ونظرة ميتافيزيقية الى الطبيعة وصادفت هناك تعبيرا
فرديا ساميا ، كما ظهر في وصف الجبال واحضانها والصلابة والرسوخ ،
ومظاهر الطبيعة الابدية ، بعد الجمع بين هذا الوصف وبين احساس
نابض بلا حقيقة العالم وشبهه بالحلم .

شارك وردزورث صديقه كولريديج في نظرتة العامة للطبيعة ،
وبوسعنا في سهولة ويسر اكتشاف كل المعانى الاساسية عند وردزورث
لدى كولريديج . وربما رجعت صياغتها الى تأثير كولريديج الذى درس
منذ عهد باكر افلاطونى كامبردج ، وبركلى :

**وهل يزيد كل ما فى الطبيعة النابضة
بطواعيته ورحابته عن نفحة من نفحات الفكر
بمثابة روح لكل شئ واله لكل فى نفس الوقت
اللغة الابدية التى يتفوهها الهك
رمزية ، وابجدية جبارة واحدة .**

وعن العلاقة بين الذات والموضوع :

**نحن نتلقى ، ولكن يا لسمو ما نمنح
فلا حياة للطبيعة الا اعتمادا على وجودنا**

هذه اقتباسات من الشعر الباكر . ووضع كولريديج فى اواخر
عهده فلسفة محكمة للطبيعة ، اعتمدت بشدة على شلنج والفلسفة
الطبيعة لستيفنس المتأثرة بمذهب وحدة الوجود ، وفسرت الطبيعة
تفسيرا متوافقا مع تقدم الانسان نحو الوعى الذاتى . واستغرق

كولريديج في كل التأملات المعاصرة للكيمياء والطبيعة (الكهربية والمغناطيسية) واتبع موقفا أقرب الى المذهب الحيوى ، والى وحدة الروح فى العالم .

وتغلغل فى معانى شيللى ، بل وتخييلاته أيضا اصداء من هذا العلم المعاصر . فثمة اشارات عديدة فى شعره لنظريات الكيمياء والمغناطيسية ، كما جاءت عند ارازموس داروين وهمفري دافى . ولكن بوجه عام استطاع القول بأن شيللى قد ردد اساسا ما قاله وردزورث وكولريديج عن « روح الطبيعة » . فهناك نفس النظرة الى حيوية الطبيعة ، واستمرارها فى الانسان ، ولغتها الرمزية ، وهناك أيضا فكرة التعاون والتفاعل بين الذات والموضوع (*) :

عالم الأشياء السرمدى

الذى ينساب خلال الروح بامواجه السريعة المتقلبة ،
فهو طورا يبدو مظلما ، ومتالقا فى طور آخر ،
تارة يعكس الكآبة وتارة اخرى يصفى بريقا على فكر
الانسان

الذى يستمد صفاته من ينباع خفية .
ويتزود بنغم لا يرجع اليه وحده

يبدو هذا الكلام كأنه يقول : لاشئ خارج عقل الانسان ، حتى وان كانت الملكة التى تتقبل تيار الوعى اضعف بكثير من القدرة الخلاقة الدقيقة للروح .

عقلى ، عقلى الانسانى الذى يتقبل بسلبية
انطباعات سريعة

ويتفاعل تفاعلا لا ينقطع
مع عالم الأشياء الصافية المحيطة به

هنا نصادف رغم التركيز على سلبية العقل نظرة واضحة دالة على الأخذ والعطاء والتفاعل بين أسسه الخلاقة والأسس الانفعالية البحتة . تصور شيللى الطبيعة كظاهرة واحدة مناسبة ، وآثر التغنى بالسحب والماء على التغنى بالجبال أو أرواح البقاع المنعزلة ، كما فعل وردزورث . على انه لم يتوقف بطبيعة الحال عند الطبيعة ، ولكنه اتجه الى البحث عما وراءها من وحدة :

الحياة كقبة من زجاج متعدد الألوان

تلون أشعة الأبدية اليقضاء .

في أسمى حالات النشوة ، تختفى كل فرديات وجزئيات بفعل التآلف العظيم للعالم . ولكن عند شيللى - بخلاف بليك ووردزورث الذى كان يتأمل حياة الأشياء بهدوء - يتحلل المثال نفسه ويتلثم صوته ، وتتحول النشوة العظمى الى فقدان كامل للشخصية ، والى أداة للموت والدمار .

وتظهر النظرة الرومانتيكية للطبيعة عند كيتس في صورة مخففة وحسب ، وان كان من العسير أن ننكر على الشاعر صاحب « انديمون » أو « أنشودة البلبل » علاقته الرقيقة بالطبيعة واساطير الطبيعة عند القدماء . وأشار هايبريون (١٨٢٠) إشارة غامضة الى النزعة التطورية المتفائلة مثلما حدث في حديث أوقينوس (*) الى اقارنه الطيتان :

انا نسقط بالطبع بفعل قوانين الطبيعة

لا بفصل القوة

وكما انكم لستم بأول القوى ،

كذلك لستم بأخرها

وهكذا ففي اعقابنا ، سيخطو كمال جديد

فمن القوانين الأبدية

ان يكون الأول فى الجمال أولا فى القوة .

(★) شخصية أسطورية اغريقية لابن أورافوس (السماء) وجى (الأرض) ، وأبو جميع الأنهار . وهو عند هوميروس النهر المحيط بالعالم كله . ومن اسمه أخذت كلمة Ocean الإنجليزية بمعنى المحيط .

على أن كينس كان أقل تأثراً بالنظرة الرومانتيكية الى الطبيعة ،
ويحتمل أن يرجع ذلك الى انه كان طبيبا .

وتظهر النظرة - وان كان ذلك على وجه مناسب لمقتضى الحال
فحسب - عند بايرون الذى لا يشترك في النظرة الرومانتيكية الى
الخيال . وهى موجودة على الأخص في الكانتو الثالث من تشايلد هارولد
(١٨١٨) التى كتبت في جنيف عندما كان شيللى دائم المرافقة له .

**لا أحيأ في نفسى ، ولكننى أصبحت
جزءاً لما يحيط بى . وما الجبال الشاهقة
عندى بأكثر من شعور .**

ويتحدث بايرون :

**عن الشعور اللامتناهى الذى يشعر به
في الوحدة ، عندما تكون أقل وحدة
حينئذ تتفاعل الحقيقة مع كيأنا ،
وتنقيها من أوصاب النفس ،**

ولكن بايرون كان بوجه عام من المؤلهين الذين يؤمنون بعالم
يتبع القوانين الآلية لنيوتن . وكان دائم المقارنة بين أهواء الإنسان
وتعاسته ، وبين جمال الطبيعة وسكينتها وعدم مبالاتها . ويعرف بايرون
أهوال عزلة الإنسان ، وأهوال خواء المكان . ولا يقر رفض كونيأت
القرن الثامن عشر رفضاً أساسياً ، أو الشعور بالاتصال بالكون ،
أو بالقرابة به ، كما فعل عظماء الشعراء الرومانتيكيين .

لهذه النظرة الى طبيعة الخيال الشاعرى والعالم نتائج واضحة
على ممارسة الشعر . فكل عظماء الشعراء الرومانتيكيين من الشعراء
المؤمنين بالأساطير ومن الرمزيين . ويتحتم فهم ممارستهم على ضوء
محاولتهم تقديم تفسير أسطورى شامل للعالم ، الذى يحمل الشاعر
مفتاحه . وبدا معاصرو بليك هذا الأحياء الذى يمكن ادراكه حتى من
اهتمامهم بسبنسر وحلم ليلة صيف والعاصفة وشياطين وسحرة بيرنز
واهتمام كولينز بخزعبلات أعالى استكلندا وفرط تقدير الشاعر لها ،
وفي أساطير الشمال المزيفة عند جراى وفي تنقيب جاكوب بريانت
وادوارد دافيز في الماضى البعيد ، على أن أول شاعر انجليزى خلق
أساطير جديدة على نطاق واسع هو بليك .

واساطير بليك لا هي كلاسيكية ولا هي مسيحية ، رغم ما استوعبته من عناصر عديدة من ميلتون والكتاب المقدس . وهي مفتونة على نحو غامض ببعض الاساطير الكلتية (الدرويدية) ، أو ببعض الاسماء الكلتية بمعنى اصح ، وان كانت اساسا ابداعا اصيلا - ولعله اصيل جدا - يحاول تقديم صورة للكون ورؤيا له معا وفلسفة للتاريخ وسيكلوجية ، ورؤيا سياسية واخلاقية ، كما تأكد حديثا . وتميزت حتى ابسط « اغاني البراءة » و « اغاني الحنكة » بتشبعها برموز بليك . وتحتاج آخر قصائده كقصيدة اورشليم الى جهد لتفسيرها ، ربما بدا غير متناسب مع ما يعود علينا من متعة جمالية . على ان نورثروب فرأى قد بين بكل تأكيد ، وعلى نحو مقنع ، كيف كان بليك مفكرا اصيلا فذا ، له معتقدات في دورات الحضارة ونظريات ميتافيزيقية في الزمان ، وخواطر عن انتشار انماط الاساطير والشعائر في المجتمعات البدائية - ربما كثر الخلط بينها وبين افكار الهواة البعيدة عن الجدية ، وان كان من المستبعد ان تبدو غامضة في العصر الذي هل لتوينبي او دون والذي وضع الأنثروبولوجيا الحديثة .

ويبدو وردزورث لأول وهلة اكثر الشعراء الرومانتيكيين ابتعادا عن الرمزية والاساطير . ولقد بدا لجوزفين ميلو (*) انه اول مثل للشاعر الذي حدد الانفعالات وقسمها الى انواع . على ان وردزورث قد ركز على التخيلة في نظريته ، كما انه لا يعد بأي حال عديم الاكتراث بالأسطورة . وله دور هام في الاهتمام المستحدث بالاساطير الاغريقية ، المفسرة بطريقة « الاحيائية » . وتضمنت بعض أعماله (*) تمجيذا للاشارات الواهنة للخلود التي قد تدل عليها عادة القاء اليونانيين لخصل الشعر في مياه النهر . واتجه وردزورث في اخريات أيامه الى الاساطير الكلاسيكية في « لاؤدوميا » و « انشودة ليقوريس » وهما من القصائد التي دافع وردزورث عنها ايضا لتضمنها مادة « ربما بدت متجاوبة مع العاطفة الحقة » .

ولكن اهم من ذلك ، عدم ظو شعره من الرموز ، فهو مشبع بها . ولقد بين كلينث بروكس بصورة مقنعة كيف اعتمدت انشودة التلميح على مجاز ذي معنيين متضادين للنور ، وكيف تشبعت حتى

Wordsworth & the Vocabulary of Emotion

The World is too much for us

Excursion

(★) في دراستها

(★) كما حدث في

والكتاب الرابع من

قصيدة « على جسر وستمنستر » بالمعاني المجازية . وربما اعتبرت « الظبي الأبيض في رايلستون » رمزية بالفعل ، على نحو قريب من روح العصور الوسطى (لأن الظبي أشبه بحيوان في حالة توحش) وإن كانت حتى هذه المقطوعة الأخيرة قد حاولت أن تبدو كيف حاول وردزورث تجاوز عالم الحكاية والوصف وعالم الكلام عن العواطف وحالات العقل وتحليلها .

تحتل الرمزية عند كولريدج مكانة أساسية . إذ يتحدث الفنان إلينا عن طريق الرمز ، والطبيعة لغة رمزية ، والفارق بين الرمز والاستعارة التمثيلية (*) عند كولريدج مرتبط بالفارق بين الخيال والوهم (الذى يمكن من بعض نواح وصفه بأنه نظرية في التخيلة) ، وبين العبقرية والموهبة ، والعقل و « الفهم » وفي مناقشة متأخرة عرف كولريدج الاستعارة التمثيلية بأنها ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة الصورة وبأنها لا تزيد في ذاتها عن شيء منتزع من الموضوعات المحسوسة . ومن جهة أخرى ، يتميز الرمز بشفافيته للخاص من خلال الفردى ، وللأبدى من خلال العارض ، وللكل من العام . وملكة الرمز هي الخيال . واستهجن كولريدج في العديد من التعابير الباكورة ، القول بتشابه الأساطير الكلاسيكية مع الأساطير المسيحية . ولكنه تحول فيما بعد إلى الاهتمام بالأساطير اليونانية ، بعد أن أعاد تفسيرها بلغة الرمز . وكتب مقطوعة غريبة بعنوان « عن برومثيروس لاسسكيلوس » سنة ١٨٢٥ ، اعتمدت على بحث لشيلنج بعنوان « الألوهية » (*) (١٨١٥) .

والشعر العظيم الباكر لكولريدج رمزى بكل تأكيد من أوله لآخره . وقدم وارين حديثاً تفسيراً « للبحار العتيق » ذهب في تحليله للدقائق بعيداً . ولكنه كان مقنعاً في الفكرة العامة التي اتبعها عندما اعتقد أن القصيدة برمتها تدور حول فكرة العشاء الربانى وقداسة الطبيعة وكل الكائنات الطبيعية واعتمادها على رموز ضوء القمر وضوء الشمس والرياح والمطر .

وأما أن شيللى من الرمزيين والأسطوريين ، فأمر لا يحتمل أى خلاف . ولا يقتصر الأمر على أن شعره يتصف بحذافيره بالمجاز .

Über die Gottheiten von Samothraue

(★)

Allegory في الإنجليزية ، وسيجىء شرحها في السياق . وكذلك (★★)

بيان اختلافها عن « الرمز » .

اذ كان يتوق لخلق أسطورة جديدة يبين فيها تحرر الأرض ، وتعتمد اعتمادا متحررا على المواد الكلاسيكية ، كما حدث على سبيل المثال في « برومثيوس محطم القيود » (١٨٢٠) ، « وساحرة اطلس » « وألونيس » (١٨٢١) . ومن الميسور للغاية اساءة تفسير هذه القصيدة الأخيرة ، لو اعتبرت مأساة باستورالية على غرار قصائد توجع الشاعر الصقلي « بيون » والشاعر الباستورالي السيراكوزي « موشوس » . ويتخلل شعر شيللى نسق متوافق من الرموز المتكررة : النسر والحية (وثمة أمثلة سابقة لذلك عند الفنوصيين) والمعابد والأبراج والقارب والقناة والكهف ، والقناع بطبيعة الحال ، والقبعة ذات الزجاج المتعدد الألوان وشعاع الأبدية الأبيض :

الموت هو القناع الذى يسميه الأحياء بالحياة

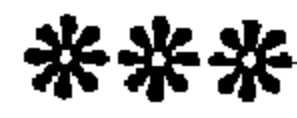
ويرفع عندما ينامون .

تتخذ النشوة عند شيللى نغمة نشاز محمومة . اذ ينقطع الصوت فى أعلى ذروته ، عندما يغشى عليه وهو يصيح : « أشعر باغماء ، اتساقط ، أسقط فوق أشواك الحياة ، أنزف دما » . وربما رغب شيللى منا التسامى على حدود الفردية ، والاستغراق فى شيء شبيه بالنيرفانا . ويفسر هذا التلهف للوحدة أيضا خاصة سائدة فى أسلوبه . فما يناظر « التآلف المتسامى » ومزج المعانى المختلفة عند شيللى هو نقلاته السريعة ، وقدرته على المزج بين الانفعالات ، والتنقل من السرور الى الألم ومن الحزن الى الفرح .

وكيتس من أرباب الأساطير أيضا . و « أنديمونه » و « هايبريون » شاهدان بليغان على ذلك . وتعاود الظهور عند كيتس رموز القمر والنوم والمعبد والبلبل . والأناشيد العظيمة ليست مجرد سلاسل من الصور ، ولكنها « تكوينات رمزية » يحاول فيها الشاعر عرض الصراع بين الفنان والمجتمع وبين الزمان والأبدية .

من المستطاع أيضا تفسير بايرون على هذا النحو ، كما بين ويلسون نايت مع بعض المبالغة (*) . ويظهر ذلك فى ماتفريد (١٨١٧) وقابيل والسماء والأرض ، بل وفى « ساردونا بالوس » (١٨٢١) لم يقتصر هذا

العصر على عظماء الشعراء . اذ كتب سوثنى ملاحمه : « طلابا »
و « مادوك » (١٨٠٥) و « لعنة كيهاما » (١٨١٠) على موضوعات
أسطورية مأخوذة عن ويلز القديمة والهند القديمة . واشتهر توماس مور
عندما قدم زيف مظاهر الشر في لولا روخ (١٨١٧) . وتأثر كيتس
بكتاب « بريك » للمسر تاي . وأخيرا نشر كارلايل سنة ١٨٢١ كتاب
« سارتور ريزاتوس » عن فلسفة الملابس . ومهما كان مستوى التعمق ،
فلقد انتشر الرجوع الى المعانى الأسطورية في الشعر ، وقد كادت تنسى
في القرن الثامن عشر . فلم يكن « بوب » قادرا على أكثر من تخيل بعض
الآلات الغريبة « كالسيلفيس » ، وآخر تشاؤب شبه جاد الليل في نهاية
كتابه عن « المتبلدين » (*) .



اننى على وعى تام بانحدار مجموعات الأفكار الثلاث التى انتقيتها
من معتقدات سبق ظهورها فى التاريخ ، قبل عصر التنوير ، وفى تيارات
فكرية متوالية فى القرن الثامن عشر . اذ تنحدر فكرة الطبيعة العضوية
من الأفلاطونية الجديدة ، كما جاءت عند جواردانو برونو وبوهمة
وافلاطونى كامبردج وبعض فقرات من شافسبرى . ولفكرة الخيال
كشئ خلاق والشعر كنسوة أسلاف مماثلة . والنظرة الرمزية بل
والأسطورية شائعة فى التاريخ ، على سبيل المثال فى العصر الباروكى
وفنه الرمزي ، ونظرتة للطبيعة كرموز هيروغليفية كتب على الانسان
والشعراء بخاصة فك طلاسمها . وتعد الرومانتيكية بمعنى ما اعادة
احياء لشيء قديم ، ولكنه اعادة احياء مع اختلاف ، بعد ترجمة هذه
الأفكار الى مصطلحات مقبولة عند اناس مروا بتجربة عصر التنوير .
ربما كان من العسير التفرقة فى وضوح بين الرمز الرومانتيكى ورمز
الباروك وبين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة والخيال ونظرة انصار
الفيلسوف الالماني بوهمة اليهما . غير انه بالنسبة لفايتنا ، يكفينا
فقط معرفة الاختلاف بين الرمز عند بوب والرمز عند شيللى . ومن
المستطاع تحديد هذا الاختلاف . اذ أن الانتقال من نوع التخيلات

The Structure of Romantic
The Age of Johnson : Essay

(★) راجع مقال ويسمات المشارة
Nature Imagery
فى كتاب

Presented to C.B. Tinker

(١٦٤٦) ص ٢٩١ - ٣٠٣ . ولقد

أخر صدوره بحيث تعدل تضمينه فى هذه المختارات ، وهو يعزز برهاني بكل تأكيد .
Dunclad

(★★)

والرموز المستعملة عند بوب الى تلك التي استعملها شيللى من الوقائع الملموسة في التاريخ . ومن العسير - فيما يبدو - أن نفكر أن ما يواجهنا هو نفس الحقيقة عند الإشارة الى الاختلاف بين لسنج ونوفاليس ، أو بين فولتير وفكتور هوجو .

قال لوفجوى أن « الأفكار الجديدة في العصر كانت غير متجانسة الى حد كبير . فهي مستقلة منطقيا ، وأحيانا تتناقض بعضها مع بعض في متضمناتها بصورة أساسية » (*) ولو رجعنا الى برهاننا سيتضح أن في هذا الرأي خطأ . فعلى العكس ثمة تماسك عميق وتأثير متبادل بين نظرة الرومانتيكى الى الطبيعة ونظرتها الى الخيال والرمز . وبغير مثل هذه النظرة الى الطبيعة ، لن يمكننا الايمان بأهمية الرمز والأسطورة ، وبغير الرمز والأسطورة ، سيفتقر الشاعر أنى أدوات استبصار الحقيقة التي يدعيها . وبغير هذه النظرة الى المعرفة التي تؤمن بقدرة العقل الانساني الخلاق ، لن تكون هناك طبيعة حية ورمزية حقة . لعل منا من لا يستطيع قبول هذه النظرة الى العالم - فقلائل منا لا يستطيعون قبولها حرفيا ، الا أنه من واجبا أن نسلم بتماسكها وتكاملها .

علينا اذن وصف الرومانتيكية بأنها حركة ... واحدة . وبوسعنا أن نصف بزوغها البطيء خلال القرن الثامن عشر ، وأن نتأمله ، بل وأن نسمى هذا البزوغ لو أردنا « بما قبل الرومانتيكية » . واضح أن هناك بعض مذاهب من الأفكار والممارسات العملية تسيطر على العصور المختلفة ، ولا يخفى أن لهذه الأفكار بشائر تمهد لها ، ورواسب تبقى بعدها . ويبدو لى أن اغفال هذه المشكلات بسبب صعوبات المصطلحات مساو لاغفال المهمة الأساسية لتاريخ الأدب . وإذا لم يقنع تاريخ الأدب بالاستمرار في المزج المعتاد الغريب بين السيرة والبليوجرافيا والمختارات والنقد العاطفى المهوش ، فإن عليه أن يدرس اتجاه الأدب في جملته . ولن يتحقق ذلك الا بتتبع تسلسل العصور وبزوغ الأصول والمعايير ، وتحليلها . ويفطى مصطلح الرومانتيكية كل هذه الجوانب . وفي ظنى أن هذا هو أحسن دفاع عنه .

(*) مقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas

Journal of History في مجلة

المجلد الثاني (١٩٤١) ص ٢٦١ .

نورس بيكهام

نحو نظرية للرومانتيكية

هل لنا أن نهتدى الى نظرية للرومانتيكية ؟ . وعندى أنه يمكننا ان نحقق هذا الرجاء . ولكن وقبل ان أمضى في حديثى ، على أن أوضح ما انا مقبل عليه في هذا الحديث فان لدى فرضا أريد أن أبسطه .

وأقول قبل كل شيء أنه على الرغم من أن كلمة « رومانتيكية » تشير الى جمع من المعانى ، إلا أنها تعنى بوجه خاص مسألتين أوليتين :

١ - ميزة عامة دائمة للعقل والفن والشخصية ، وجدت في كل العصور والحضارات .

٢ - حركة تاريخية مميزة في الفن والفكر حدثت في أوروبا وأمريكا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . ولن أعنى بغير ثانى هذين المعنيين . وربما كان هناك اتصال بينهما ، وإن كنت أشك في ذلك . على أى حال ، إن كل ما أنوى قوله يخص الرومانتيكية كواقعة تاريخية فقط .

كثيرا ما يعتقد أن الرومانتيكية بهذا المعنى التاريخى ، أى كثورة في الفن والفكر ، مجرد تعبير عن إعادة توجيه عام للحياة الأوروبية

من ص ٥ - ٢٢ PMLA ، LXVI (١٩٥١) . ولقد راجع بيكهام بعض تفاصيل من رأيه الذى يمكن الاطلاع عليه في الفصل الخاص Toward a Theory of Romanticism, and appeared in Studies in Romanticism. وظهر ذلك في كتاب الجزء الأول (١٩٦٢) .

التي احتوت أيضا على ثورة سياسية وثورة صناعية ، بل وعدة ثورات أخرى . ولعل هناك الى حد ما اتصالا بين ثورة الفكر والفنون والثورات المعاصرة التي حدثت في ميادين أخرى من النشاط الانساني ، وان كنت أعتقد بالنسبة لموضوع بحثي ، انه من الحكمة فصل رومانتيكية الفكر والفن عن هذه الثورات الأخرى . وكما تنبعث صعوبة من أعظم الصعوبات التي تواجهنا ، من افتراض وجود هوية بين الرومانتيكية بمعناها العام والرومانتيكية بمعناها التاريخي ، كذلك ينبعث قدر كبير من المصاعب التي تواجهنا عند بحث الرومانتيكية كحدث تاريخي من الزعم بوجود هوية بينها وبين باقى الثورات المعاصرة . فلنبدا أولا بعزل الرومانتيكية كحدث تاريخي في الفكر والفن قبل تناول هذه الواقعة ومتابعة البحث عن طبيعة تاريخها . وعلى هذا فأننى أرى انه من الأحكم في الحاضر ان نكتفى بالاعتقاد بأن الرومانتيكية كانت إحدى السبل المسورة حينئذ لعاقة أو مؤازرة حركة الإصلاح السياسى في بداية القرن التاسع عشر ، أكثر من الاعتقاد بأن الرومانتيكية، والرغبة في الإصلاح السياسى وما تحقق منه جزئيا ، شىء واحد .

وأعود فأتساءل ، بعد مراعاة هذين الفارقين ، هل تأمل في الحصول على نظرية للرومانتيكية بمعناها التاريخي في الفكر والفن ؟ . ينبغي أن تكون مثل هذه النظرية قادرة على النجاح في اختبارين :

أولا - لابد ان تبين هذه النظرية أن وردزورث وبايرون وجوته وشاتوبريان قد اشتركوا جميعا في حركة أدبية أوربية عامة ، كان لها نظير فيما عرف في القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر من موسيقى وتصوير وفن عمارة وفلسفة ولاهوت وعلم .

ثانيا - ينبغي ان تساعدنا هذه النظرية على التغلغل في أعماق المنجزات الفردية للأدب والفن والفكر ، أى تكون قادرة لا على مجرد تعريفنا بوجود أعمال فنية حتى نتمكن من تصنيفها فحسب ، بل تكون قادرة على تزويدنا بمفتاح للمنجزات المختلفة ، حتى نستطيع النفاذ في أصول كيائها الفكرى والجمالى . فهل تأمل في الحصول على مثل هذه النظرية ؟ وهل نجبرؤ على مثل هذا الأمل ؟ . اجيب عن هذا السؤال بالإيجاب ، وأشعر ان هذه الإجابة في متناول أيدينا . ولن يبقى بعد ذلك غير خطوة أو خطوتين ، بعدهما سيتسنى لنا حل هذه المشكلة الأدبية المحيرة الى أبعد حد .

.... في اعتقادي ان احدث محاولة لتناول المشكلة ، وافضل هذه المحاولات حتى الآن - وان لم تكن وافية غاية الوفاء ، كما اعتقد - قد ظهرت في بحثين لرئيسه ويليك بعنوان معنى الرومانتيكية ، نشر سنة ١٩٤٩ في اول مبحثين من ابحاث الأدب المعاصر (راجع صفحات (٢٧٩ - ٣٠٨) . فهناك قدم ويليك ثلاثة معايير للرومانتيكية ، ربط فيها بين الخيال والنظرة الى الشعر ، وبين التصور العضوي للطبيعة والنظرة للعالم ، وبين الرمز والأسطورة وأسلوب الشعر .

واعتقد ان ويليك قد نجح في توطيد ثلاثة أشياء في بحثه :

أولا - وجود حركة أوربية في الفكر والفن ذات خصائص معينة : فكرية وفنية ، انها الحركة التي تعرف بحق باسم الرومانتيكية .

ثانيا - ان المشتركين في هذه الحركة كانوا على وعى بأهميتهم التاريخية والثورية .

ثالثا - السبب الرئيسي للشك في أمريكا في نظرية الرومانتيكية هو مقال لوفجوى الشهير « عن التفرقة بين الرومانتيكيات - ١٩٢٤ » (راجع صفحات ٧٥ - ٩٠) . وفيه اشار لوفجوى الى ان المصطلح يستعمل على انحاء متنوعة مفزعة ، وانه من غير المستطاع ان ننتزع تصورا مشتركا من هذه المعاني كلها . والحق انه يبدو لي ان نمو الشك في أية نتائج راسخة خاصة بالرومانتيكية ، قد بدأ - أو على اقل تقدير قد بدأ يبدو قويا للغاية وسائدا في نهاية المطاف - بعد نشر هذا المقال . وندد ويليك بما سماه مغالاة لوفجوى في اتباع الاسمية والشك ، ورفض الرضا عنها . كما وصف ويليك أيضا بنفس النوع من الاسمية والتشكيكية مقال لوفجوى ١٩٤١ بعنوان : « معنى الرومانتيكية عند مؤرخي الفكر » (١) . وفيه قدم لوفجوى المعايير الثلاثة للرومانتيكية ، أو بالأحرى الأسس الأساسية الثلاثة للرومانتيكية ، « على انها غير متجانسة ومستقلة منطقيا بعضها عن بعض ، وأحيانا متناقضة في متضمناتها من الناحية الجوهرية » هذه

(١) عنوان المقال The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas
انظر الى J.H.I (٢٢٧ - ٢٢٨) .

الأفكار هي « العضوية » و « الدينامية » و « التنوعية » . على ان ويليك عندما ناقش مقال لوفجوى سنة ١٩٤١ ، قد وقع في ظنى في خطأ . فالظاهر انه قد خلط بين طابع المقالين ، لأنه - كما يبدو - قد نسي ما جاء في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتاب « السلطة الكبرى للوجود » (١٩٣٦) (٢) .

كتاب لوفجوى العظيم من معالم البحث العلمى ، ومن دلائل المقدرة العلمية أيضا . فهو من الكتب التى أعتمد عليها عدد غير قليل من انفع الأبحاث العلمية فى عصرنا ، ولا تختلف فائدته للمدرس الذى يستعين به بذكاء عن فائدته للباحث . وانه لمن المتوقع بعد خمسة وعشرين سنة ، أن يرى الباحثون فى الأدب فى نشر « السلسلة الكبرى للوجود » نقطة تحول فى تقدم البحث الأدبى ، بفضل ما كان له من قيمة مذهلة فى تنويرنا ، وتعريفنا بجوانب غير معروفة فى ادب القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ . غير انه بقدر ما أعلم ، لم يستفد تقريبا بالفصول الثلاثة الأخيرة وبالفصلين الآخرين بخاصة ، فى تفسير الرومانتيكية ومنجزاتها . وانه لموقف غريب ، اذ أن هذه الفصول تحتوى على أسس لنظرية فى الرومانتيكية ، فيها كل المقومات الضرورية لمثل هذه النظرية ، أى أنها قادرة على تحديد العلاقة بين المؤلفات والمؤلفين ، مع القاء ضوء على الأعمال الفنية ، والنفاز فى أعماقها حتى تظهر لنا فى أوضح صورة ممكنة .

عندما تجاهل ويليك ، فى بحثيه ، كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » للوفجوى ، فانه قد استنتج وجود نفس نوع الشك فى كلا مقالى لوفجوى (١٩٢٤ - ١٩٤١) . والواقع أن لوفجوى قد أجاب فى كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » على ما قاله فى ١٩٢٤ . وبغير اسهاب فى ذكر الواقعة ، استطاع لوفجوى فى المحاضرات التى اعتمد عليها الكتاب والتى القيت ١٩٣٣ و ١٩٣٤ ، القيام بالشئ الذى

(٢) يرجع خلط ويليك ، أو الخلط الظاهرى عند ويليك ، الى استنتاجه « أن الرومانتيكيات التى تحدث عنها لوفجوى سنة ١٩٢٤ هى بعينها الأفكار الرومانتيكية التى وصفها سنة ١٩٤١ بانها غير متجانسة ومنفصلة منطقيا ، وأحيانا متعارضة مع بعضها البعض ، أساسا فى متضمناتها . وبعد أن قرأت مقال ١٩٤١ ، فسرت المعنى الأخير على انه يدل على العضوية والدينامية والتنوعية . انظر فيما بعد القسم الثانى . وهذه الأشياء ليست رومانتيكيات ١٩٢٤ . راجع الفقرة الأولى من مقال « معنى الرومانتيكية فى تاريخ الادب » (7 Lm) .

ذكر سنة ١٩٢٤ أنه لن يستطيع القيام به . وباختصار ذكر لوفجوى ببساطة سنة ١٩٣٦ أن الرومانتيكية الأدبية مظهر لتغير طرا على طريقة تفكير الأوربي بعد أن استمر يفكر منذ عهد افلاطون تبعا لطريقة واحدة في الفكر ، معتمدة على محاولة للتوفيق بين فكرتين عميقتي الاختلاف عن طبيعة الواقع ، كلاهما منبعث من افلاطون . وذكر لوفجوى أيضا أن الفكر الغربى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر قد اتبع اتجاهها بعيد الاختلاف مثلما حدث للفن فى الغرب . وفوق كل ذلك ، قال أن الاختلاف فى طريقة عمل العقل كان لتغير عميق حدث فى تاريخ الفكر الغربى ، وتضمن بالتبعية تغيرا عميقا مماثلا فى أساليب الفن الأوربي وموضوعاته .

١

ما أود أن أفعله فيما تبقى من هذا البحث :

أولا - توضيح دلالة الأفكار الجديدة التى ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر ، والتوفيق بين ما قاله ويليك وما قاله لوفجوى ، والتوفيق بين لوفجوى ونفسه ، وبيان صحة معتقدات معينة عن الرومانتيكية سبق أن ذكرتها .

ثانيا - أن أضيف شيئا ما الى نظريتي لوفجوى وويليك : اضافة اعتقد أنها ستساعد الى حد بعيد على توضيح مشكلة أساسية ، قلما تنبه اليها لوفجوى ، ولم يستطع ويليك التوفيق فى حلها .

ربما بدا من غير الضرورى فى هذه المجلة تلخيص ما عناه كتاب « السلسلة الكبرى للوجود » . وأن كنت أميل الى رد المعانى المتضمنة فى الكتاب الى ما أعتقد أنه جوهرها . ويمكن القول باختصار بأن التحول الذى صادفه الفكر الأوربي كان تحولا من تصور الكون كآلة ساكنة الى تصوره ككائن حى دينامى . ويقصد بالسكون أنه من المستطاع ادراك كل ممكنات الواقع منذ بداية الأشياء أو أنها كانت كامنة من البداية . وتنتظم هذه الممكنات فى مجموعات كاملة وفى نظام هرمى ، ابتداء من الله الى العدم ، بما فى ذلك الممكنات الأدبية من الملحمة الى الأنشودة الهوراسية ، أو الليريكية . أما المقصود بالآلية فهو أن الكون آلة متحركة مكتملة تشبه عادة بالساعة (والآلة هى التشبيه الشائع فى هذه الميتافزيقا) . ويكاد يتساوى فى أهميته مع

هذه التصورات تصور « الاطرادية » الكامنة في كل من السكون والآلة ، حتى اذا انفصلا كما يحدث غالبا . وبذلك أصبح كل شيء يحدثه التغير ، يتصور كجزء يتناسب مع الآلة الدائرة بصورة كاملة بالفعل . فكل الأشياء متوافقة مع انماط مثالية في عقل الله ، او الأساس اللامادى للظواهر .

قصارى القول انك اذا تصورت العالم كآلة كاملة الانتظام ، فانك ستعتقد ان أى نقص قد تلاحظه انما يرجع الى اشياء لا تفهمها ، وسيبدو لك كل شيء في العالم متناسبا على خير وجه مع هذه الآلة . وسوف تعتقد في وجود قوانين ثابتة تتحكم في تكون كل جزء جديد من هذه الآلة ، وتضمن سد حاجاتها . وعلى الرغم من قيامك بالحكم على نجاح أى شيء فردى تبعا لقدرته على التوافق مع ما تقوم به الآلة ، وشعورك بالارتياح ، ووقوعك في نقائص من جراء ذلك ، مثلما فعل بوب عندما جعل هذه النقائص في مقاله عن الانسان أساسا لسخرياته ، الا ان شعورك بالتناقض سيختفى مؤقتا اما بتأثير فكرة الخطيئة الأولى ، لو كنت من المسيحيين المتشددين ، او بتأثير ايمانك بفساد الحضارة لو كنت من المؤلهين او العاطفيين . ولا يعنى هذا ان بين الرايين اختلافا كبيرا . اما القيم التى تؤمن بها في هذه الحالة فهى الكمال واللاتغير والاطراد والعقلانية .

على أن هذه الميتافزيقا الساكنة العارمة التى تحكم بصورة خطيرة في افكار الناس منذ عهد أفلاطون قد تداعت بسبب نقائضها الداخلية في أواخر القرن الثامن عشر ، او تداعت في نظر بعض الناس على أقل تقدير . وعند أغلب الناس ، ظلت أساسا خفيا لا يدرك لمعظم قيمهم الفكرية والاخلاقية والاجتماعية والجمالية والدينية . أما في نظر أرباب العقليات المزهفة الدقيقة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فانها لم تعد صالحة للبقاء . وثمة أسباب كثيرة في تعليل ما حدث . والسبب الأساسى هو استنفاد غايات كل متضمناتها ، التى بدت مجردة، وكشفت عن كل نقائضها ، وأصبح من المحال الاعتماد عليها في تفسير فكرة الشر في الاخلاق . وازداد اتجاه المفكرين شيئا فشيئا الى التنقيب عن مذهب جديد لتفسير طبيعة الواقع وواجبات الانسان .

وسوف اغفل الكلام عن كيفية تطور الفكرة الجديدة . فلقد اغنانى لوفجوى عن ذلك بعد تحديده خطوطها الأساسية على نحو رائع ، وعرضه الدقائق في السياق بثبات ورسوخ . وما أنوى القيام به

بدلاً من ذلك هو تقديم الفكرة الجديدة في أبعد صورها تطرفاً . ولنبدأ الكلام عن صورة الحالة الجديدة التي لم تعد تشبه الآلة ، ولكنها أصبحت تشبه الكيان العضوى ، أو الشجرة على سبيل المثال . والشجرة مثل حسن ، وتكشف دراسة أدب القرن التاسع عشر ، عن تكرار مستمر للاستشهاد بها . وهكذا أصبحت الفكرة الجديدة دالة على معنى الكيان العضوى ، وأول خاصة له هو أنه ليس بالشئ المصنوع ، ولكنه شئ يتكون أو ينمو . وما يقابلنا هنا هو فلسفة ضرورة لا فلسفة كينونة . وفضلاً عن ذلك ، فإن صلة المكونات ليست صلة أجزاء الآلة التي صنع كل منها على انفراد ، أى ككيانات منفصلة في عقل الآلة ، ولكنها صلة أوراق الشجرة بجذع الشجرة ، أو ساقها ، وبجذورها ، وبالتربة . فهذه الكيانات أجزاء عضوية مرتبطة بالشئ الذى أنتجها ، وما يسر وجود أى جزء هو وجود الجزء الآخر . وأصبح موضوع التأمل والدراسة هو العلاقات لا الأشياء الكائنة .

والى جانب ذلك يتمتع الكائن العضوى بخاصة الحياة . فهو لا ينمو بإضافة أشياء إليه ، ولكنه ينمو عضوياً . فالعالم ليس بالشئ المصنوع ، أو الآلة الكاملة ، ولكنه ينمو . ومن هنا أصبح التغير قيمة إيجابية لا سلبية ، أى أن التغير لم يعد عقوبة تلحق بالإنسان . أنه فرصة تتاح له . وكل ما يواصل نموه أو يتغير من حيث الكيف ، لا يتميز بكماله ، بل لعله لن يتحقق له الكمال مطلقاً . فلم يعد الكمال صفة موجبة ، وأصبح النقص هو القيمة الموجبة . فمادام العالم فى تغير وينمو ، ستقحم المستحدثات المتطرفة الموجبة نفسها على العالم . ويتدخل كل مستحدث ، يتغير الطابع الأساسى للعالم ذاته . وبذلك أصبحنا حيال عالم من العوارض الطارئة . ولو صحت كل هذه الأشياء ، فإن ما يتبع ذلك هو القول بعدم وجود أنماط قديمة فى الوجود . وإذا طبقنا هذا الرأى على عالم الفن على سبيل المثال ، سنرى أن كل عمل فنى يخلق نمطاً جديداً ، ولكل قوانينه الجمالية . وربما بدأ بينه وبين الأعمال الفنية السابقة تشابه حتى فى المبادئ ، ولكنه فريد من الناحية الجوهرية . ويتمخض عن ذلك فكرتان فرعيتان . الأولى - أصبح التنوع ، لا الاطراد ، أساس كل من الخلق والنقد . واتهم الرومانتيكيون على سبيل المثال بخلط أنواع الشعر ، ولكن ما الذى يمنعهم من القيام بذلك ؟ بعد نبذ الأساس الميتافيزيقى برمته لهذه الأنواع ، أو اختفاؤها فى نظر بعض المؤلفين . والفكرة الفرعية الأخرى هى فكرة الأصالة الخلاقة . صحيح أن فكرة الأصالة

قد سبق لها الوجود ، ولكن معناها كان مختلفا . ويوصف الفنان بالأصالة الآن لأنه قد أصبح أداة يعتمد عليها أى شيء مستحدث أصيل أو عارض للدخول في العالم ، لا لأنه قد استطاع بفضل العبقرية تناول نمط قديم الهى فطرى .

تتمخض فكرة الكيان الدينامى العضوى ، في أبعد صورها تطرفا عن الاعتقاد بأن تاريخ العالم هو ذاته تاريخ الله ، وهو يخلق نفسه . وبذلك اعترف آخر الأمر بالشر كحقيقة ، لأن تاريخ العالم – ابتداء من الله الذى لم يعد يتصف بالكمال – هو تاريخ الله ، سواء كان مفارقا أو كامنا ، بعد استطاعته التحرر من الشر اعتمادا على عملية التطور . بطبيعة الحال ، من المستطاع استبعاد الله من الفلسفتين القديمة والحديثة على السواء ، والنتيجة في الحالتين هى المادية .

استندت الفلسفة القديمة في تفوقها الميتافيزيقى على مبدأ عدم إمكان صدور أى شيء عن العدم . أما الفلسفة الأحدث فقد استندت على القول بأن العدم قادر على أن يخلف « الوفرة » مثلما تخلف الوفرة العدم .

٢

تعمدت التطرف عند عرض هذه الأفكار حتى أزيدها وضوحا بقدر المستطاع ، ولأظهر التباين الشديد بين مستوى التفكير القديم والحديث . واود الآن أن أوأئم بينها وبين ما قاله لوفجوى وويليك . قال لوفجوى ان الأفكار الثلاثة المستحدثة في الفن والفكر الرومانتيكى هى « الكيان العضوى » و « الدينامية » و « التنوعية » ، ووصف هذه الأفكار الثلاثة بأنها منفصلة غير متوافقة . واننى أقر القول بأنها غالبا ما تظهر منفصلة ، ولكنى متيقن بارتباطها جميعا بعضها ببعض ، واستمدادها من معنى مجازى جذرى أساسى . انه معنى « التكوين العضوى للعالم » (٣) ولو توخينا الدقة لقلنا ان « العضوية » تتضمن

(٣) لقد فزعت عندما أدركت اختلافى في الراى مع لوفجوى ، وعلى الرغم من اعتقادى بأن أفكاره الثلاثة ليست غير متجانسة ، بل متجانسة ، أو على الأقل مستمدة في أصلها من معنى مجازى واحد ، فان امكان اتصافها بالفعل باللاتجانس ، لا يحرمها اطلاقا من قيمتها في فهم الرومانتيكية ، كما ان لا تجانسها المحتمل ليس له أى تأثير يذكر في فكرتى المقترحة التى ستجىء فيما بعد .

الدينامية ، لأن أى كائن عضوى يتحتم أن ينمو ويتغير من حيث الكيف ، وإن كنت أفضل استعمال مصطلح « التكوين العضوى الدينامى » حتى تؤكد أهمية النقص والتغير . وتبعاً لهذه الشروط ، تكون التنويعية بطبيعة الحال قيمة ايجابية ، لأن تنوع الأشياء وتفردها ، برهان على التدخل المستمر لشيء مستحدث فى الماضى والحاضر والمستقبل .

وننتقل الى ويليك ومعايره الثلاثة . ولقد قمت بالفعل بتضمين احد هذه المعايير : العضوية . أما المعياران الآخران ، فهما الخيال ، ويقصد ويليك « الخيال الخلاق » . ويبين أى تمنع بسيط أن فكرة الخيال الخلاق مستمدة من « الكيان العضوى الدينامى » . ولو اعترفنا أن العالم فى عملية خلق دائم لنفسه ، لكان معنى هذا اتصاف عقل الانسان بقدرته الخيالية وبالقدرة الأصيلة على الخلق . والفنان هو ذلك الانسان الذى يتمتع بالقدرة على استحداث معان فنية جديدة فى الواقع ، مثلما يستحدث الفيلسوف افكاراً جديدة فى الواقع . وأعظم البشر طراً هو الفيلسوف الشاعر بفضل سمو موهبته التى تسمح له باداء الناحيتين فى نفس الوقت . وبالإضافة الى ذلك ، يتميز الفنان بالقدرة على خلق رمز للحقيقة . فهو قادر على التفكير بلغة المجاز . ومادام العالم كيانا عضوياً ، فلن يستطيع أن يخلق رمزا مناسباً له الا ما تميز بتركيبه العضوى كالعمل الفنى . أليست هذه هى طريقة الرمزية ؟ وفى الاستعارة التمثيلية ، تحتفظ الوحدة الرمزية بمعناها بعد انتزاعها من سياقها . « كهف الخطأ » هو كهف « الخطأ » . فهناك علاقة مباشرة متناظرة بين أية وحدة فى عالم الظواهر وأية وحدة فى عالم الأفكار . أما فى الرمزية ، فإن ما يمنح الوحدة الرمزية القوة هو علاقتها بأى شيء آخر فى عالم الفن . فما جعل لاهاب (فى رواية موبى ديك للفيل) قيمة رمزية هو الحوت ، كما اكتسب الحوت أيضاً قيمته من آهاب . وفى الرمزية تساوى العلاقات الباطنية بين الوحدات الرمزية المتضمنة العلاقات الباطنية لمجموعة من المعانى . فاذا افترضنا أن السلسلة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... الخ . تمثل سلسلة من الأفكار فى العقل ، وأن سلسلة مماثلة (١ ، ب ، ج ، د ... الخ) تمثل سلسلة من الأشياء فى عالم الواقع ، أو فى عالم الخيال الشخصى ، هنا استطاع القول بأنه فى حالة الاستعارة التمثيلية ، لو كانت (١) عبارة عن وحدة رمزية فإنها ستمثل (١) ، كما ستمثل « ب » (٢) ، وهلم جرا . وعلى ذلك يمثل التنين فى Faerie Queene

(الكانتو الأول من الكتاب الأول) الخطأ سواء وجد فارس الصليب الأحمر أم لم يوجد . كما سيمثل الفارس في أحد مستويات التفسير القداسة سواء وجد التنين أم لم يوجد . أما في الرمزية فلا وجود لعلاقة مباشرة بين « ١ » أو « ب » أو « ج » ، وبين ١ ، ٢ ، ٣ . والأصح هو أن العلاقة الداخلية بين الثلاثة الأول تشير إشارة رمزية الى العلاقة الداخلية بين المجموعة الثانية من المجموعات الثلاث . ومما يجعل لموبى ديك معنى رمزي هو قيام آهاب باصطياده ، لأن ما جعل له معنى رمزيا في الواقع هو اتصاف كل شيء آخر في الكتاب تقريبا بمعناه الرمزي أيضا .

والمبدأ النقدي الشائع الآن ، وإن كان من المحتمل ألا يكون مقبولا على نطاق واسع ، والقائل بأن النسق الرمزي قادر على تحقيق عدد غير محدود من التفسيرات المتساوية في الصحة ، هو نفسه فكرة رومانتكية ، بمعنى عدم وجود معنى ثابت أو محدد للعمل الفني ، ولكنه يتغير بتأثير المشاهد . فبينهما علاقة جدلية أو دينامية وعضوية .

وعلى ذلك فيمكننا أن نستخلص أن معايير ويليك الثلاثة : « الكيان العضوي » و « الخيال » و « الرمزية » مستمدة من معنى مجازي أساسي ، أو من فكرة « الكيان العضوي الدينامي » .

بقيت هناك فكرة عميقة هامة أخرى لم أذكرها بعد . انها فكرة العقل الباطن أو اللاشعور التي ظهرت عند وردزورث وكولريدج وكارلايل ، وكذلك بلا جدال طوال القرنين التاسع عشر والعشرين . ذكر كارلايل سنة ١٨٣٠ (*) أن أضخم فكرتين في القرن هما الدينامية والعقل الباطن . وترتد فكرة العقل الباطن الى هارتلي والي كانط ولايبنتز ، كما ظهرت مضمرة عند لوك . والحق انها ترتد الى أي شاعر تحدث جديا عن الهة الفن (الميوزا) . ولكنها لم تظهر في اكمل قوتها الا بعد ظهور فكرة « الكيان العضوي الدينامي » . وعرفها الرومانتيكيون الانجليز على خير وجه في مذهب التداعي الالهي لهارتلي ، ثم أصبحت محورا أساسيا لفكرهم عندما جعلوا العقل يتصف بأصالته الخلاقة . حتى ذلك الحين ، كان الاله يتصل بالانسان اما مباشرة عن طريق الوحي ، أو بأسلوب غير مباشر عن طريق برهان عالمه الكامل . أما الآن بعد أن

أصبح الله يخلق نفسه ، وأصبح العالم يتصف بالنقص ، وإن كان قابلاً للنمو ، وبعد التدخل المستمر للمستحدثات في العالم ، فكيف يستطيع حدوث أى إدراك للحقيقة ؟ . وإذا كان العقل غير كاف بسبب تحديده ، ولأن الأحداث قد أثبتت اخفاقه ، فلن يستطيع إدراك الحقيقة إلا حدسياً وخيالياً وتلقائياً اعتماداً على الشخصية الإنسانية برمتها ، من أعماق الينابيع الكامنة في الباطن . الواقع أن التسليم بوجود خيال خلاق يستلزم وجود لاشعور . وهو بهذا المعنى مازال سائداً اليوم بغير اعتماد على تأكيد الهى ، كجزء من نظرية النقد هذه الأيام . إنه ذلك الجزء من العقل الذى ينفذ منه الجديد إلى الشخصية ، وبالتالي إلى العالم في صورة فن وفكر . أصبحنا الآن نتصور اللاشعور أو العقل الباطن كشيء يحتل مكاناً في الباطن أو في أسفل . أما الرومانتيكيون الأوائل فتصوروه كشيء خارجى وعلوى . هذا يعنى أننا نهبط حتى نصل إلى الخيال ، أما هم فكانوا ينهضون اعتماداً عليه . والطريقة الأخيرة بطبيعة الحال هي طريقة الترانسدنتالية .

وفضلاً عن ذلك - وكما سألين بعد قليل ، لم يقتصر الأمر على نقل فكرة اللاشعور عن لوك وكانط وهارتلى ، وتحويلها إلى شيء خلاق أساساً . إذ أصبح أيضاً جزءاً متكاملًا من « التكوين العضوى الدينامى » ، بعد أن استطاع بعض الرومانتيكيين الأوائل إثباته تجريبياً اعتماداً على تجربتهم الشخصية ، أن صح مثل هذا القول . ولقد أصبح الاعتماد عليه في نظرهم برهاناً على صحة الأسلوب الجديد في التفكير ، وصحة النزعة الرومانتيكية الذاتية بالتبعية ، لأن الفنان يراقب قدراته في تقدمها وانبعاث الجديد من عقله الباطن .

فما هي الرومانتيكية إذن ؟ إنها سواء من الناحية الفلسفية أو اللاهوتية أو الجمالية - ثورة للعقل الأوروبى ضد التفكير على نحو آلى ساكن ، وإعادة توجيه العقل للتفكير بطريقة النمو العضوى الدينامى . وقيمها هي التغير وعدم الاكتمال والنمو والتنوع والخيال الخلاق واللاشعور .

٣

اسميت « الكيان العضوى الدينامى » ، كما يفصح عن نفسه في الأدب في صورته المكتملة بكل ما هو مستمد منه من أفكار

« بالرومانتيكية الأصيلة » (الراديكالية) وأود أن أضيف الى هذا المصطلح مصطلح « الرومانتيكية الموجبة » بوصفه مصطلحا مفيدا في وصف الناس والأفكار والأعمال الفنية ، عندما يتمثل فيها « الكيان العضوى الدينامى » أما مكتملا أو فى صورة غير مكتملة . على ان مصطلح الرومانتيكية الموجبة فى ذاته ، لو أريد الاعتماد عليه فى فهم الحركة الرومانتيكية ، فانه سيثبت عدم جدواه . وربما اثبت أنه أسوأ من عدمه . اذ كثيرا ما يكون ضارا . ولو همس بعض قرائى قائلين : « وما الذى يمكن ان يقال عن بايرون ؟ » ، كانوا على حق فى ذلك ، لأن مصطلح الرومانتيكية الموجبة غير قادر على تفسير بايرون ، أى انه ليس كافيا ، ولا بد من ان يضاف اليه مصطلح الرومانتيكية السالبة الذى سوف اتحدث عنه الآن (٤) .

قد يبدو لأول وهلة اننى احاول هنا أن أنكر غايتى الأساسية الرامية الى رد نظريات الرومانتيكية العديدة الى نظرية واحدة ، وان كان الأمر ليس كذلك . والرومانتيكية السالبة مكمل ضرورى للرومانتيكية الموجبة ، ولكنها ليست مساوية ولا بديلة لها . ومن ثم فيتحتّم أن تتوافق معها . واذا توخينا الإيجاز قلنا ان الرومانتيكية السالبة تعبير عن اتجاهات الانسان ، ومشاعره وافكاره فى حالة تخليه عن النظرة الآلية الساكنة ، وان كان لم يصل بعد الى اعادة تكامل افكاره وفنه على نحو متوافق مع الكيان العضوى الدينامى . وطبيعى ان ما اتبعه

(٤) قال ويليك على سبيل المثال « أن بايرون لا يشترك فى النظرة الرومانتيكية الى الخيال » ، أو أنه قد خضع لها « فى مناسبات فحسب » واستشهد بتشابلد هارولد (الكانتو ٣) المؤلف والنشور ١٨١٦ ، عندما خضع بايرون بعض الوقت لتأثير وردزورث من خلال شيللى . وبالمثل نظرة بايرون الرومانتيكية الى الطبيعة ككائن عضوى يرتبط به الانسان عضويا بوساطة الخيال فى مناسبة خاصة ، واقتصرت على عهد تأثره بشيللى . أما قول ويليك بأن بايرون من الرمزيين والذى اعتمد فيه على ما قاله ويلسون نايت فى كتاب *The Burning Oracle* ، فليس مقنعا كل الاقناع . ويبدو لى كلام نايت ضعيفا لا يصح الارتكان عليه . ولقد وصف ويليك نفسه نايت « بالمسرف » ، وهذا انتقاص من قدره بلا جدال . وأنا اعتقد باختصار أن مقولات ويليك الثلاث عن الرومانتيكية بلا نفع ، أو انها لا تنفع الا فى حالات نادرة عند تطبيقها على بايرون . والأمر بالمثل فيما يتعلق بأفكار لوفجوى الرومانتيكية الثلاثة ، ولنفس السبب بالطبع (انظر مقال ويليك الثانى ص ١٦٥ و ١٦٨) . ولاشك أن بايرون قد استعمل رموزا ، ولكنه استعملها مضطرا ، كما يفعل الجميع ، لا كمبدأ واع فى انشاء الادب والخلق .

هنا هو طريقة في التحليل قد أصبحت شائعة الآن بحيث أصبحت استنشقتها مع غبار مكتباتنا . انها طريقة تحليل مؤلفات الكاتب مع الاسترشاد بما تصادفه شخصيته من تطور . فنحن نبدأ قبل دراسة أى فنّان بتحديد اتجاه حياته وترتيب أحداثها ، أى أننا نبدأ « بافتراض » وجود تقدم فى فنه . واننى أرجو الا أثير الملل عندما أشير الى أن هذه الطريقة فى ذاتها تطبيق خاص لاحدى الأفكار الأساسية المستمدة من « فكرة الكيان العضوى الدينامى » ، أو « الرومانتيكية الموجبة » ، أى فكرة التطور بالمعنى الذى قصده القرن التاسع عشر . على اننى لكى أبين ما أقصده بالرومانتيكية السالبة وعلاقتها بالرومانتيكية الموجبة ، ولكى أبين كيف تعمل النظرية من الناحية العملية سوف أبحث فى اقتضاب ثلاثة مؤلفات ظهرت فى السنوات الباكورة من الحركة الرومانتيكية « البحار القديم » و « المقدمة » و « سارتور ريزارتوس » (٥) .

تدور الكتب الثلاثة باختصار حول الموت الروحى ، وإعادة المولد ، أو التحول الدنيوى . وتتلخص هذه التجربة فى أبسط معانيها فيما يلى : انتقال الانسان من حالة الايمان بالعالم الى عهد شك وبأس من وجود أى معنى للعالم ، ثم انتقاله بعد ذلك الى إعادة الايمان بمعنى الكون والخير . وربما أمكنا تسمية النقلة من المرحلة الأولى الى الثانية « بالموت الروحى » ، ومن المرحلة الثانية الى الثالثة « بإعادة المولد الروحى » .

ولنبدا أولا ببحث « المقدمة » ، وعنوانها الثانوى « نمو عقلية شاعر » ، ولم يكتب وردزورث هذا المعنى الثانوى نفسه . بعد أن ابتدا وردزورث بالكلام عن « المعتزل » ، اكتشف قبل تفسير معتقداته ، أنه مضطر الى البدء أولا بتفسير كيف اعتنقها . هذا القرار فى ذاته من علامات الرومانتيكية الموجبة ، لأنك لو اتبعت الطريقة « الساكنة » فى

The Ancient Mariner

(٥) سأقدم فيما يلى تفسيراً « للبحار القديم »

قمت ببحثه منذ سنوات قليلة ، وان كان مستمداً جوهرياً من نظرات مختلفة « لشتالكنخت » و « مود بودكين » وغيرهما من النقاد المختلفين . وسوف افترض أيضاً ان الأعمال الثلاثة جميعاً تدور حول نفس التجربة الداتية . وشتالكنخت - بقدر ما أعرف - هو المعقب الوحيد الذى أشار فى كتابه Strange Seas of Thought الى أن « المقدمة » و « البحر القديم » يدوران حول نفس الشيء . ويقدر ما أعرف ، لم يشر أحد الى اهتمام سارتور ريزارتوس بنفس الموضوع .

التفكير ، فانك ستتجه - مثلما فعل بوب في « مقال عن الانسان » - الى الاختصار على تقديم نتائج ما حدث خلال التفكير والتجربة . اما اذا اكتشفت انه يتعذر تفسيرك لأفكار من غير أن تتبع طريقة تبين فيها كيف اهتديت اليها ، فسيكون عقلك في هذه الحالة قد اتبع طريقة متمشية مع مبادئ التطور والنمو . والتجربة الأساسية التي وصفها وردزورث هي الموت الروحي وإعادة المولد الروحي . وبدأ باظهار ايمانه الكامل بمبادئ الثورة الفرنسية ، كما فسرها انصار المذهب التأليهي من الفلاسفة ، والمؤمنون بالنظم الدستورية ، والمبدأ الأساسي عندهم هو الاعتقاد بأن كل ما يجب ان يفعل الآن هو العمل على استعادة الأنظمة السياسية التي كانت نقية في الأصل ، وآل اليها الفساد الآن . وسيتمخض ذلك بالضرورة عن ظهور مجتمع كامل . وقبل وردزورث هذا الرأي ، كما قبل أيضا النزعة العاطفية التي أفاض شافيسبري في التعبير عنها بصورة ملحوظة ، والتي مثلت تعبير القرن الثامن عشر عاطفيا عن الايمان بكمال العالم ، وخيريته ، والتي تحولت الى صورة أكثر صخباً وسخفاً ، بعد أن ارتكبت على قواعد في تفسير الشر الاخلاقي ظل النور منها يزداد شيئاً فشيئاً حتى أصبحت غير مقبولة . ويكشف أي انسان يدافع عن أي فكرة يتعلق بها عاطفياً عن عاطفية وهوائية أشد في الدفاع عن فكرته ، عندما يظهر خصمه بصورة واضحة ، ان الفكرة لم تعد تقبل الاحتمال .

اكتشف وردزورث اخفاق الثورة الفرنسية . اذ زادت الناس سوءاً بدلاً من أن ترتقي بهم ، وتحولت عن خلق الحرية السياسية والفكرية الى الطغيان وسفك الدماء والتوسع الاستعماري . وأعتقد وردزورث أنه قد ضل سواء السبيل بتأثير عواطفه وتورطه في تقبلها بمثل هذه السهولة واليسر . حينئذ قرر الابتعاد عن العاطفية ، ووضع كل القيم امام محكمة العقل ، وانتظر احكامه . ولكن العقل كذلك لم يكن كافياً . فلم يكن عقل عصر التنوير المزهو بنفسه قادراً على تفسير سر اخفاق الثورة الفرنسية ، ولا على تيسير قبول هذا التفسير . ثم حدثت بعد ذلك ميتته الروحية ، وكان وردزورث قد ركز كل ثقله على العاطفة والعقل ، وخانه الاثنان ، وشعر بفلاس روحى ، فما هو السبيل الى اتباع طريق مقبول ؟ . وبعد أن انتقل الى ريسداون ، وانضم الى شقيقته دوروثى ، وتعرف الى كولريدج ، وقام بالعيش بالقرب منه في ندرستوى ، أعاد تنظيم كل افكاره اعتماداً على العون الفكرى والعاطفى لكل من كولريدج ودوروثى ، وقام باستعيد ايمانه

بالخير وأهمية العالم ويؤكد هذا الإيمان وفقا لشرائط جديدة . وقال انه بعد « ان وقف في حضرة الطبيعة ككائن حساس وروح خلاقية » شعر « ان قدرته الخلاقة من نوع قدرة الطبيعة . واعتقد في قدرة الطبيعة والروح الخلاقة على احداث تبادل فعال يحقق السمو ويلهب الحرارة . فصوت الطبيعة نابض بالحياة . وثمة حالات معينة يتيسر فيها سماع هذا الصوت الحي ، عندما ننفذ بأبصارنا في حياة الأشياء ، ونشعر :

.... باحساس بالتسامي

وبشيء أبعد امتزاجا ،

وبحركة روح تدفع

كل الكائنات المفكرة وكل موضوعات الفكر ،

وتنسب من خلال كل الأشياء .

العالم حي ، ليس ميتا . انه يحيا وينمو ، وليس بالآلة المكتملة ويتحدث الينا مباشرة من خلال العقل الخلاق ، وحواسه . ومن غير المستطاع ادراك حقيقته من شواهد الطبيعة ، ولكن من خلال العقل اللاشعوري الخلاق وحده . هذه هي النقطة التي تركز عليها الوصف الشهير لصعود المستر سنودن في الكتاب الأخير من « المقدمة » . فبعد ان تسلق وردزورث خلال الفيوم ، وصل الى قمة الجبل . وهناك كان بحر من الحب يحيط به من كل ناحية ، والقمر مضى فوق الكل ، صافيا جميلا يشع نوره براقا . غير انه من خلال فجوة في السحب ، ينبعث زئير الحياة ، في الوديان المحيطة بالتلال ، وهكذا لمح في القمر ما يذكره بالعقل :

الذي يتغذى على اللامتناهي

ويعشق الهوى المظلمة والكلف

بالاستماع الى اصواتها وهي تتردد في صمت الظلام

في تيار واحد متواصل

هذا هو رمز العقل اللاشعوري لكل من الانسان والعالم المتشابهين في آخر المطاف . فكلاهما يسعى لتحقيق الكمال في وجوده . واستطاع

وردزورث أن يثبت لنفسه اعتمادا على تجربة عميقة وجود العقل
اللاشعورى فى حياة العالم ، وقدرته وامكان الوثوق به ، ونشاط الكون
الخلق المتواصل .

وليسمح لى بأن اضيف ايضا بأن وردزورث قد احتفظ كذلك -
لسوء الحظ كما اعتقد - فى أعماق اتجاهاته الجديدة بالحنين الى
الثبات ، وبالمثل الأعلى للكمال الأبدى ، وهكذا توافر لنا منذ عهد باكر
الحل الوسط المسمى بالفيكتورى . وترتب على هذا التناقض ان
حدث فى شعره مسح فى نهاية الأمر ، وفقد قدراته الخلاقة ، لو اعتمدنا
فى كلامنا على المقارنة . كما تسبب فى رجوعه الى نوع من الاتجاه
المحافظ المنقح ، والى الاعتقاد بوجود مجتمع عضوى خال من أى
قوة دينامية . على أن هذه قصة أخرى ، ولن استطيع مواصلة
الكلام عنها هنا .

فاذا تفاضينا عن التريب الزمنى ، فأننى سأنتقل الآن الى
« سارتور ريزارتوس » والفصول الجوهرية لكتاب كارلايل هى
« لا الخالدة » « وحالة اللامبالاة » و « نعم الخالدة » . وتمثل هذه
العناوين بكل وضوح « الموت الروحى » و « إعادة المولد الروحى » .
ويحدثنا كارلايل فى معرض كلامه عن نفسه منتحلا شخصية البروفسور
تويفلسدريخ ، كيف فقد ايمانه بالدين « وعنى فقدان الايمان الدينى
فقدان كل شىء » . « وبدأ العالم الذى عرفته يوما ما ببهاؤه أشبه
بصحراء قفراء » « فثمة جدران خفية تفصل بينى وبين كل الاحياء ،
وان كان من المتعذر النفاذ فيها ، فهل هناك فى العالم الفسيح أى
صدر حنون أستطيع أن اضمه باطمئنان الى صدرى ؟ . لا ليس
هناك كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ . اذ بدا العالم
كله خاويا من الحياة والغاية والارادة ، بل ومن العداوة ، وكأنه آلة
بخارية ميتة ضخمة لا مثيل لها ، تدور بطريقة آلية ، بلا اكتراث وتمزق
جسدى اربا اربا » . « وردد العالم كلمة لا الخالدة مؤكدا سلطانه
من خلال الثغرات التى استطاع أن يعلن فيها عن وجوده » . ولكنه
فى لحظة ضلاله وشركه وقف صائحا انه لن يقبل هذه الاجابة .
فلم تكن لحظة إعادة المولد قد حانت بعد ، ولكنها كانت اول خطوة
فى طريق التحدى والتمرد .

ثم مر « بحالة اللامبالاة » ، وطاف بجحامة فى ربوع اوربا مشاهدا

حماقات الادميين وقسوتهم وشروورهم . فهو الآن طواف وحاج بلا كعبة يقصدها ، ويأتى يوم وهو محاط بالمناظر الساحرة وسط انطبيعة ، وفي رعاية أبناء البشر برقتهم وورعهم الفطرى ، فيحدث تغير : « انزاحت الأحلام الثقيلة شيئا فشيئا ، واستيقظت محاطا بسماء جديدة وارض جديدة هل هذه هى الطبيعة . . . ها ! ولماذا لا ادعوك بالله ؟ . الست بالرداء الحى لله ؟ ليس العالم ميتا مسكونا بالشياطين ولا هو مقبرة عامرة بالأشباح ، ولكنه أشبه باله يرعائى رعاية الأب . نعم انه حى والطبيعة كما قال لنا فيما بعد (*) ليست كاملة ، ولكنها سائرة نحو الكمال ، والبشرية حركة حية ، تسرع فى خطاها أو تبطيء » . هنا بلا جدال رومانتيكية موجبة مكتملة الى حد يجعلها تبدو رومانتيكية أصيلة (راديكالية) وان كان كارلايل مثل وردزورث قد احتفظ بمبدأ ممثل للسكون ، كشف عن التناقض فى فكره . فهو مثل وردزورث قد عبر عن جنيته الى قاعدة ساكنة أو ارض ساكنة يلوذ بها من دوران العالم ، فظهر عدم استقراره على رأى ، وان كانت هذه ايضا قصة أخرى .

حدثنا كولريدج فى « البحار القديم » عن تجربة تشابه تلك التى ذكرها وردزورث وكارلايل ، عندما انتهك البحار فى رحلته حول العالم ، أو خلال الحياة حرمة ايمان رفاقه من البشر ، وصاد طائر البطريق (*) الجسم الحى الوحيد فى عالم تكسوه الثلوج ، ويرمز بهذا العالم دائما الى فتور الروح والموت . ونبذه رفاقه البحارة ، ووصموه بالذنب الذى اقترفه . وانتقلوا من عالم الثلج والصقيع الى عالم النار والدفع ، الذى يرمز ايضا الى الموت الروحى والغربة والمعاناة . وانتشلت الحياة روح البحار من برائن الموت ، وبقي وحده حيا ، بينما مات رفاقه البحارة حوله ، فى صمت ، وعيونهم تتجه اليه باللامعة . يذكرنا هذا بقول كارلايل : « كانت عزلة غريبة تلك التى انتابتنى حينئذ » . وكان كارلايل قد استعمل أيضا رمزى الثلج والنار فى وصف حالته . وتملك روح البحار الشعور بالعزلة والغربة والذنب . فهو يقف قريدا فى عالم من الشر المستعر ، بعد أن حل الفساد وتغلغل ، واحاطت الأوحال وثمانين الحياة بسفينته ، وبينما هو يراقبها فى

Organic Filaments

(★) فى الفصل المسمى

albatross

(★) كلمة البتروس

مأخوذة عن كلمة البطريق العربية -

راجع قاموس أكسفورد الكبير .

ضوء القمر ، شعر بانبهار مفاجيء بجمالها ، « وباركت وجودها دون أن أدري » . فلقد اندلع من أعماق اللاشعور ميل الى التوكيد والحب والترحاب ، وسقط الالبتروس من فوق رقبتة في البحر ، وتلاشى رمز الذنب والغربة واليأس ، وعاد العالم للحياة ، وامطرت ، والمطر ماء الحياة ، وهبت الريح ، ودفعت أنفاس العالم الحى المركب فسارت متهادية وسط المحيط ، وامتلا الهواء بالأصوات - وتلاأت السماء بأنوار الحياة ، وتقدمت روح أرض الثلج والجليد لعونه ، ويذكرنا هذا بكارلايل عندما كان يكمن في أعماقه دون أن يشعر - حتى في أشد لحظاته يأسا - مبدأ الايمان والتوكيد . وحلت روح الملائكة بأجساد البحارة الموتى ، وتحركت السفينة ، وهب العالم بأسره لعون البحار ، فأكمل رحلته .

وبعد ذلك ، وعلى الرغم من حصوله على المغفرة ، وإعادة الترحاب به بين البشر ، بفضل اعترافه ، بزغ دافع حثه على رواية حكايته ، بعد أن هب حافز الخلق عند الشاعر قويا من عقله اللاشعورى . هنا نظر الى الشعر كفعل الزامى ، وان كان خلاقا . ويصح القول بأن كولريديج أعمق من كل من وردزورث وكارلايل . فهو يعرف أنه في حالة شعور الرومانتيكى بالعزلة مرة ، فان هذا يعنى انزاله الدائم ، فهو لا يستطيع الاشتراك فى ولائم . وأحسن إدوين ماركهام التعبير عن ذلك عندما قال :

لقد رسم دائرة عزلتني بعيدا

فبدوت كمارق متمرد جدير بالاستهزاء ،

ولكنى كنت أملك الحب وروحا قادرة على الاستحواز

فرسمنا دائرة اجتذبتة اليها ! .

على الرغم من أنه يمكن أن يهتدى الانسان الى رأى موفق يتقبل افكار أقرانه من البشر ، الا انه سيظل دائما بالنسبة للناس ، خارج دائرة المعتقدات المقبولة ، حتى اذا بارك كل الأشياء كبيرها وصغيرها .

ومهما يكون من أمر نحن نصادف هنا رومانتيكية موجبة اصيلة (راديكالية) من اسمى نوع . فهي تمثل ذروة ما يحدث . فهي تؤكد العقل اللاشعورى والخيال الخلاق ، وتؤكد مبدأ العالم الحى ، ومبدأ

التنوع - كما أنها رمزية مكتملة ورمزية عضوية ، فيها صيد الألبتروس سيبدو بلا معنى الا اذا نظر اليه مقترنا بالعلاقة الداخلية بين الوحدات الرمزية المختلفة .

أثبتت هذه التفسيرات - في نظري على أقل تقدير - امتياز مبادئ لوفجوى الثلاثة في الرومانتيكية : الكيان العضوى والدينامية والتنويعية ، وقدرتها على النفاذ فى الأعمال المختلفة للفن الرومانتيكى ، وتعريفنا بالعلاقات التى تربط بينها فى حركة أدبية واحدة . ولقد اثبتت لى أيضا أن هذه المعتقدات ليست غير متجانسة ، ولا هى أفكار مستقلة ، ولكنها أفكار وثيقة الارتباط . فكلها متصلة بمعنى أساسى ، أو معنى مجازى للعالم .

ننتقل الآن الى تعريف الرومانتيكية السالبة . ولا يخفى اننى قد نقلت المصطلح من عنوان « لا الخالدة » لكارلايل . وتجىء هذه الحالة نتيجة لانتقال أفراد مختلفين من تأكيد معنى الكون وفقا للنظرة الآلية الثابتة - كل حسب طبيعته - الى مرحلة شك ويأس وعزلة دينية وروحية وانفصال بين العقل والقدرة الخلاقة . انها المرحلة التى لا يرون فيها جمالا ولا خيرا فى العالم ، ولا مغزى ولا معنى متعلقا ، انهم لا يرون فيه اى نظام على الاطلاق ، حتى النظام فى أسوأ صوره . هذه هى الرومانتيكية السالبة ، التى تمهد للرومانتيكية الموجبة . انها عصر « الانتفاضة العاصفة » (*) عند الألمان فى القرن الثامن عشر . وبانطلاق القرن التاسع عشر ، ازدادت سهولة النقلة ، بعد انتشار الأفكار الجديدة على نطاق اوسع . على أن الرومانتيكيين الأوائل لم يعرفوا الأفكار الجديدة الا عن طريق التجربة الشخصية الأليمة ، وأبرز أمثلة دالة على الرومانتيكية السالبة هم الأفراد المشبعون بالذنب واليأس والنفور من الكون والعالم والمجتمع . ويمثلون عادة بمن اقترف جريمة بشعة لا يصح ذكرها ، ولم يسبق حدوثها فى الماضى . وهم عادة من المنبوذين من الناس والله ، ولعلمهم دائما من الهائمين على وجوههم فى مشارق الأرض ومغاربها . انهم أمثال هارولد ومانفريد وقابيل (عند بايرون) . وهم أبطال قصائد مثل الستر (أو روح الوحيدة لشيلى) . ولكنهم عندما يحاولون تأمل موقفهم - ولو قليلا - بعد أن يرغبوا على تنمية وعيهم التاريخى ، ويشرعون فى البحث عن سبب

(*) Sturm und Drang

سلبيتهم وشعورهم بالذنب ووحشيتهم يتحولون الى دون جوانات ، وعلى سبيل المثال حاول بايرون في دون جوان أن يتتبع بطريقة موضوعية - عن طريق السخرية - نمو هذه الاتجاهات التي رأى ثمرتها في نفسه . وكما ذكرت من قبل ، لن تستطيع الرومانتيكية الموجبة تفسير حالة بايرون ، أما الرومانتيكية السالبة فقادرة على ذلك ، فلقد أمضى بايرون حياته في نفس الموقف الذي عاش فيه وردزورث قبل رفضه معتقدات « جودوين » ، وقبل انتقاله الى « ريسداون » « وندرستوى » ، عندما كان يحيا كالبحار شريدا في البحار الواسعة ، وكتويفسلدريخ (عند كارلايل) خاضعا « الخالدة » غارقا في « بحر اللامبالاة » .

صحيح انه كثيرا ما تسفر كل من الرومانتيكية الموجبة والرومانتيكية السالبة عن حدوث انعزال للشخصية ، ولكن وكما أدرك كولريديج : العزلة واليأس اللذان يترتبان على الرومانتيكية السالبة انما يرجعان الى عدم تقديمهما تفسيراً للكون ، أما الرومانتيكية الموجبة فتقدم مثل هذا التفسير ، الذي لا يشترك فيه المجتمع ، وان كان المرء عضوا فيه . وفي نظر ارنولد : « طابع الكمال ، كما تتصوره الحضارة ليس في الأخذ والراحة ، بل في النمو والضرورة » . فلقد عزلته أفكاره عن البرابرة والمتزمتين وعامة الناس ، الذين كانوا قادرين على التأثر ، وان كانوا غير قادرين على الاتباع ، لأنهم لا يستطيعون الفهم ، ولذا بدت اتجاهاته الأساسية منعزلة عن اتجاهاتهم الى مثل هذا الحد البعيد . وعبر بيكاسو في لوحاته بعمق عن نتائج الحرية التي منحها الرومانتيكية للخيال الخلاق ، وان كان كثيرون يشعرون بالنفور منه ، بعد أن رأوا لوحاته التكعيبية أو ما بعد التكعيبية . كما ينفر منه أيضا كثيرون ممن لم يمروا بهذه التجربة . انه يشعر بالتوافق مع العالم ، وليس مع مجتمعه .

٤

اكتمل الآن عرضي لاقتراحي . واعتقد راسخا ان هذه النظرية قد حققت ما هو متوقع من أمثالها . فلقد ساعدتنا على النفاذ في داخل أعمال مختلفة من الفن ، وبينت ارتباط أي عمل فني بآخر ... (ومع هذا) فأننى أود أن أعرض اقتراحا آخر ، وأدعو كل من تدهشه هذه الأفكار الى محاولة تطبيقها .

على الرغم من أن « الرومانتيكية السالبة » و « الرومانتيكية الموجبة » بعدها ، قد ظهرت كرد فعل ضد مركب الاطراد والآلية والسكون وما صحبه من اتجاه محافظ ونزعة عاطفية وتآليهية ، إلا انهما قد ظلا محتفظين برواسب من هذا المركب . وفي حالة انتزاع أى مقطع لآية نقطة في القرن التاسع عشر او القرن العشرين ، ستكشف الاتجاهات الثلاثة كلها ، وهى تعمل بصورة فعالة . ومن الواجب تصور المائة والخمسين السنة الأخيرة ، أو ما يقرب من ذلك كصراع درامى ، يحتدم أحيانا فى صورة مباشرة بين الرومانتيكية الموجبة والفكر الآلى الساكن ، وأحيانا يكون صراعا بين أطراف ثلاثة : انه صراع بين عقول ، وداخل عقول . ويكشف عن نفسه حاليا فى التفاوت العميق بين ما يدعى أحيانا بالفن الرفيع والفن الجماهيرى ، كما تعبر عنه الظواهر الحضارية الحديثة التى يتميز بها رجال الطليعة ، وتتصف بحداثتها مثلما يتصف بذلك كولريديج ووردزورث . ويكشف مثل هذا الصراع عن نفسه أيضا فيما يدور من حشد المحكمة العليا بقضاة بقصد أن يحكموا فى مسألة بعينها ، وفى المشاحنات المضنية - التى مازالت تتصف بالحيوية - حول التعليم التقدّمى . وتظهر فى العداة القائم بين نقادنا النسبيين والنقاد المؤمنين بالأحكام المطلقة . وتظهر فى الصراع اللاهوتى بين لاهوت رجل مثل تشارلز رافين (١) ، واتباع لاهوت الأزمات الروحية . وثمة نزعة رومانتيكية موجبة خالصة للغاية فى صميم كتاب « أنماط الحضارة » لروث بنيدىكت ، تبين من اتصاف مثلها الأعلى للمجتمع الطيب بتركيبه العضوى وديناميته وتنوعه . وقصارى القول أن تاريخ الأفكار والفنون فى القرنين التاسع عشر والعشرين هو تاريخ صراع درامى بين قوى ثلاثة متناحرة : الآلية الساكنة والرومانتيكية السالبة والرومانتيكية الموجبة . وبطل هذه الدراما هو الكيان العضوى الدينامى والتنوعية . واعتقد أن جوته وبيتهوفن وكولريديج وغيرهم من مؤسسى التقليد الرومانتيكى الذى مازال ينبض بالحياة - وهو التقليد الذى كثيرا ما يتعرض للرفض من أولئك الذين يحيون فى صميمه - مازال لديهم الكثير مما يستحق أن يقال لنا ، من الأشياء التى لا تعد مجرد غرائب فكرية وجمالية . ومع هذا فأننى أدرك كيف تبدو الرومانتيكية فى نظر العديد من

(١) جمع رافين بين العلم بالبيولوجيا واللاهوت . انظر الى كتاب رافين Science, Religion and the Future. (نيويورك ١٩٤٢) .

العلماء والمفكرين ، في صورة شريفة مسئولة عن كل أوصاب القرن الذى نعيش فيه . ولا جدال انه قد يظهر ان هذه الدراما من نوع المأساة ، غير انه لو صح ذلك ، فانما يرجع ذلك الى اصرار الآلية الساكنة على البقاء حية (٧) .

والحق ان عدم ثبوت ما قلته عن استمرار الرومانتيكية الموجبة ، أو اثبات نفعها فى المستقبل ليس ضروريا لتدعيم برهانى ، ولا حتى قريب الصلة به . وكل ما اطالب به هو أن ينظر قرائى بعين الجاد الى النظريات الخاصة بالرومانتيكية التى أجملتها ، وأن يختبروها فى دراستهم وقراءتهم وفصولهم الدراسية ، وأنى متيقن أن الكثيرين منهم سيكتشفون نفعاً فى هذه الأفكار ، حتى اذا لم تفز بالتوفيق الكامل فى نهاية المطاف .

(٧) لا تدل الميتافيزيقا الرومانتيكية بالضرورة على أى شعور بالتناؤل ، بمعنى انه على الرغم من أن العالم ينمو ويتجه نحو ما هو أفضل الا أنه قد يكون الشر فى مجمرته أرجح كفة من الخير . كما انها لا تدل بالضرورة على النزعة التقدمية ، لأن حدوث تغير من البسيط الى المعقد ، قد يعنى ارتقاء الى الافضل ، كما أنه قد يعنى انحداراً الى الأسوأ ، ولا بأس أيضاً من أن يعنى التغير بلا نهوض أو تدهور . ومع هذا فقد جرت العادة على اعتبار الجزء الثانى من القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين بوجه عام ، دالاً على الشعور بالتناؤل والتقدم .

البر جراد

منطق الرومانتيكية

اعتدنا أن تنتهى كل قضية من قضايا تاريخ الأدب بحكم يعتمد على اجراء يختلف اختلافا كاملا عما يحدث عادة في المحاكم . فبدلا من أن يجيء الدفاع في أعقاب الاتهام في عالم القانون ، فإنه يكون سابقا له في عالم الأدب . فأولا - تبدأ مرحلة من الحماسة الساذجة التى تصحب اكتشاف أى مؤلف جديد أو التبشير بحركة جديدة ، ثم تجيء - بعد جيل أو جيلين - مرحلة انتقاص لاتعتمد على التدقيق ، من استثارة حماسة المرحلة الأولى . وفى المرحلة الأولى يقال « ان الشيء لا يخص عصرا واحدا ولكنه يتبع كل العصور ! » وأفضل ما يمثل المرحلة الثانية نقد « رايمر » لعطيل . ولن يظهر حكم أريب الا بعد انقضاء مرحلة الانتقاص الثانية ، ومثال ذلك ما أصدره جونسون وكولريدج على شكسبير ، فقد استطاعت احكامهما أن تمهد الطريق أمام حكم تاريخى متفق عليه . ومع هذا فعليك أن تلاحظ ان هذه المرحلة الثالثة والأخيرة لا يتم الوصول اليها اعتمادا على حل وسط يوازن فيه بين الافراط في التحمس والافراط في الازدراء . ولعل السمة المميزة لهذه المرحلة هى ما فى اتجاهها من حداثة ،

من ص ٢٦٢ - ٢٧٣ فى كتاب Essays in Criticism (الجزء السابع
سنة ١٩٥٧) ترجمة جورج واطسون عن مقال مجلة L'Athenée (١٩٥٦) .

وما طرأ من اختلاف ملحوظ في اعادة تفسير قضايا الأدب قد يصح اعتباره اختلافا حاسما . فلقد اهتدى جونسون وكولريديج - مع ما بينهما من اختلاف في الأسلوب ، وان كانا متكاملين - الى طريقة في النظر الى شكسبير جديدة بالكلية ، ولم يسبق طرقها حتى ذلك العهد ، وان كانت قد أصبحت الآن تقليدية مألوفة .

تبدو الآن مسألة التقدير النقدي للرومانتيكية ، بعد ان مرت في المرحلتين الأولى والثانية وكأنها قد انتقلت اليوم الى مرحلتها الثالثة والأخيرة . والحق ان هذه المرحلة الأخيرة تختلف أيضا بدرجة ملحوظة عن المرحلتين السابقتين لها بحيث يبدو أى بحث أولى مبنى على ما سبق ان ذكره الكاتب في مقال سابق (*) جدير بالمحاولة .

لسنا في حاجة الآن الى التوقف للحديث عن مرحلة التقريظ الأولى في تطور الاتجاه النقدي للرومانتيكية . وبدأت المرحلة الثانية بظهور مؤلف ضخم في باريس بعنوان الرومانتيكية الفرنسية . وفيه عرض المؤلف « بير لاسير » اتهاما للأساليب الجديدة في الشعور والتفكير التي استحدثت في فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر . يتميز هذا الكتاب بحدته وعاطفيته واثارته ، وترك أثرا بعيدا رغم كونه كتابا أكاديميا . نشر الكتاب سنة ١٩٠٧ ، وأعيد نشره سنة ١٩٠٨ ، وسنة ١٩١٩ ، وساعد على تقدير اتجاه عصرنا نحو الرومانتيكية ، لا في فرنسا وحدها ، وانما في البلاد الناطقة بالانجليزية أيضا . اذ نقل لاسير - عندما كان أستاذا للأدب الفرنسي في هارفارد - معتقداته الحمومة المناهضة للرومانتيكية الى أرفنج بايت ، ونقل بايت قبل نشره مهاجماته للرومانتيكية في كتب مثل اللاؤوكون الجديد (١٩١٠) وروسو والرومانتيكية (١٩١٩) افكاره الى تلامذته وعلى الأخص اليوت الذي تخرج من هارفارد سنة ١٩١٠ . واستقر اليوت سنة ١٩١٤ في إنجلترا ، حيث نشر عن طريق مقالاته وشعره رد الفعل المناهض للتقليد الرومانتيكي .

لاغبار على هذه الحركة وشأنها في ذلك شأن أى شيء آخر يمر بمرحلته الثانية ، وكان لها ما يبررها الى حد بعيد . ولقد حان الوقت

(*) انظر الى مجلة Les Belle Lettres (باريس ١٩٥٥)
مقال بعنوان : L'idée romantique de la poésie en Angleterre

لكى يدير الشعر الانجليزى والنقد الانجليزى ظهورهما للمواطن المعسولة والموحلة التى خلقتها ميوعة الرومانتيكية ، وعلى ذلك فليس من المستغرب أن يعمل اليوت وغيره من النقاد المحدثين على (*) تخطي الرومانتيكية بحثا عن نماذج للاقتداء عند الشعراء اليعقوبيين وعند درايدن وبوب . ومع هذا فعلىنا أن نذكر كيف مر سانت بيغ قبل ذلك بقرن (**) على الكلاسيكية من الكرام واكتشف فى « البلياد » (للشاعر الفرنسى رونسار ونفر من اقرانه) أول ازدهار فى اعتقاده - للتراث الذى واصلت الرومانتيكية السير على هديه .

عند مهاجمة الرومانتيكية ، حرص نقاد القرن العشرين على أن يصبوا هجماتهم الى عاطفيتها ونزعتها الذاتية والبدائية ، وضد تعلقها بالتلقائية وتأليها للذات ، واحتقارها لآى نوع من النظام فى الفكر وكذلك فى الشكل ، وضد الهروبية والافتقار الى الاتصال بين الشعر وحقائق الحياة اليومية . وكما هو ماثور عن نقد أى مرحلة ثانية ، تتسم نقاط الهجوم بصحتها وبما فيها من مغالاة معا . ولا جدال أن هذه الخصائص كانت من مقومات الاتجاه الرومانتيكى فى بعض الأوقات . ولكن هل يخول لنا ذلك الحق فى القول بأن هذه الخصائص تمثل الرومانتيكية عن بكرة أبيها ؟ أو حتى الجوهر الحيوى للرومانتيكية ؟ . هل من الصحيح بالفعل كما ادعى جورج برانديس « أنه تمشيا مع المذهب الرومانتيكى ، لا تخضع لآية قاعدة قدرة الفنان وإرادته باعتبارهما قادرين على كل شيء ؟ » . وهل يصح القول - كما فعل ليفيس - أن الشيء الوحيد الذى اشترك فيه الرومانتيكيون « كان شيئا سالبا : الافتقار الى أى شيء يحل محل التقليد الإيجابى جدا (الأدبى والأكثر من أدبى - ومن هنا جاءت قوته) الذى ساد حتى نهاية القرن الثامن عشر » (*) .

يعيد مؤرخو الرومانتيكية الانجليز الآن ترديد هذه الاتهامات ، وأخرى من نفس النوع .

أما أن الاتجاه الرومانتيكى فى الحياة والفن يستند على أساس ذاتى ، فأمر لا ينكر ، فنقطة بدء الشعر والفكر الرومانتيكيين هى

Tableau historique et critique

Jacobian Poets

(★★) فى

(★)

(★) ص ١٨٥ من كتاب The Common Pursult (١٩٥٢) .

الشاعر ذاته في تطلعاته وتجربته . فهو من ناحية - يتطلع الى اكتمال معين للوجود والى لقاء معين للحياة الروحية ، وللتوافق والوحدة والشوق الى الوحدة (**). ومن جهة أخرى ، فانه يمر بتجربة الرؤيا التى تتجاوب مع هذا التطلع ، وتؤكد للروح صحة علمها وأملها . من هنا يلزم لفهم المذهب الرومانتيكى التمعن فى التجارب التى اعتبرها الرومانتيكيون حاسمة ، والتى انطلق منها كل نشاطهم الفكرى . فى هذه التجارب الأصيلة ، هناك اختلافات فردية عديدة لن نتوقف عندها ، وان كانت تشترك فى بعض ملامح .

أول هذه الملامح هو تعبير التجربة الشعرية عن شخصية الشاعر برمتها . وكثيرا ما يقال باستخفاف أن الشعر الرومانتيكى شعر مشاعر . ولاشك أنه محاط بهالة من الانفعال ، وان كانت « المشاعر » التى يكثر هؤلاء الشعراء من ترديدها ، وما استأثر بهم من حماس وفرح كان بمعنى أصح نتيجة نفسية وبرهانا وجدانيا للأهمية الحيوية لهذه التجربة الشعرية ، وكل ما تحدثه . وليست التجربة ذاتها عاطفية فحسب ، ولكنها متصلة بالمعرفة أيضا ، فهى تضم عناصر حسية وفكرية ، غنية بتشعباتها الاخلاقية والميتافيزيقية .

ومن ناحية جوهرية - وهذا هو العنصر المشترك الثانى - التجربة الشعرية صورة للمعرفة . واذا توخينا الدقة قلنا انها ليست صورة حسية ، كتلك التى كثيرا ما تلهم أنصار المدرسة النقدية الحديثة ، لأنها تصبو من خلال التجربة الجزئية والحسية الى بلوغ الكلى ، ولكنها لا تصل الى الكلى عن طريق المجردات ، كما يحدث فى الشعر التعليمى لمذهب الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر . والواقع انها تمثل أساسا حدسيا بالوحدة الكونية : الحدس بان العالم ليس بالفوضى التى لا يستطيع تعقلها ، ولا هو بآلة بديعة الانتظام ، ولكنه كائن عضوى حى ، مشبع من أوله لآخره بفكرة تزوده بوحده وحياته وتآلفه .

كل الفكر الرومانتيكى فى الحياة والفن والعالم مستمد فى نهاية المطاف من التجربة الشعرية المتصورة على هذا الوجه .

(★★) ويعرف عادة بالكلمة الألمانية Sehnsucht

عندما اتجه الشعراء الانجليز الى تفسير هذه التجربة من ناحية مفزاها المجرد ، لجأوا الى اصول فلسفية مختلفة . غير أننا نستطيع ان نلمح هنا ايضا ملامح مشتركة : العامل الاساسى فيها هو القيام بتفسير تجاربهم تلقائيا ومباشرة على نحو « روحى » . فلم يبد حدس الوحدة فى نظرهم ظاهرة ذاتية قد تنبعث من اتجاه تعنتى للعقل عند نظرتة للتنوع الباطنى للأشياء ، ولكنه بدا شاهدا على وجود وحدة فعلية .

وأول دافع عندهم هو النظر الى هذه الوحدة كوحدة فى الجوهر . وبعبارة أخرى ، فإنهم قد جنحوا الى تلوين تجربتهم بلون غيبى ، ونظروا اليها كلقاء مباشر بالطلق فى كل تقائه . بهذا المعنى نستطيع القول - كما يحدث فى الأغلب - بوجود « مذهب لوحدة الوجود » عند وردزورث ، وباتصاف شيللى « بمثاليته » .

على أن ما هو جدير بالملاحظة بصفة أساسية هو عدم استمرار قناعة الرومانتيكيين الانجليز بالتفلسف على طريقة الهواة واتباع مثل هذه الفلسفات الأقرب الى البساطة كمذهب وحدة الوجود أو الأفلاطونية الجديدة ، التى تبدو كمجرد انكار للعالم الحسى ، أو تأليهه . هناك طبعا ناحية غيبية فى الكثير من المجازات التى لجأوا اليها لنقل تجربتهم . فهم يبدون أحيانا وكأنهم يعنون الاتصال المباشر بالطلق ، ولكن غالبا أيضا ما يكون الشعور بوحدة الكون معبرا عن وحدة العمل الفنى ، لا عن وحدة جوهر الوجود . وفى هذه الحالة لا تعرض الأشكال الطبيعية كمائق للرؤيا ، أو الموضوع المناسب للرؤية ، وبدلا من ذلك يتم الشعور بتآلفها وحيويتها كعلامة لفاعلية قوى اسمى تظل علوية مفارقة .

الواقع أن الرومانتيكيين كانوا أقل اهتماما بطبيعة هذه القوى الروحية ، مما قد يستدل من عدد المعقنين الذين عقبوا على هذه الناحية من فكرهم . وتشير تعابيرهم الى وجود مذاهب متنوعة ، أحيانا متباينة ، ولكنها تتفق على الاعتراف اعترافا قويا بوجود كائن روحى ، له على الدوام آثار فى العالم المرئى . وتعنيهم آثار هذه القوة الروحية أكثر من عنايتهم بطابعها ، وكذلك الطريقة التى تتبعها فى أفعالها فى العالم ، وفى ادخال النظام على الفوضى .

الموضوع الصحيح للتجربة الشعرية الرومانتيكية اذن هو نوع من الاتصال بين المادة والروح . فلم تبد الطبيعة في نظر الشعراء الرومانتيكيين مستودعا لكل ما هو بدائي وفوضوى وهمجى او حسى . انها نموذج ، ونموذج مكتمل لكل خلق . وربما بدا هناك جانب من التشوش في ميتافزقيتهم ، وان كانت هذه علامة على الانجليزية الصميمة (اشارة الى نفور الانجليز من الميتافزقا) ، ولكنهم استطاعوا ان يجيئوا الى عالم الوجود بما يصح تسميته بفلسفة الخلق ، التى تعد المحور المذهبى لكل فكرهم ، مثلما تعد التجربة التى نبعت منها فلسفتهم محورها الحيوى .

تساعدنا مثل هذه النظرة على ادراك المذهب الرومانتيكى فى الطبيعة بمنظاره الصحيح . فالطبيعة كما تتكشف فى التجربة الشعرية عبارة عن حد وسط ناتج عن التقاء قوتين متضادتين ، ومن تفاعلها : القوة الموحدة والمنظمة (التشكيلية) للروح ، والمادة بتشتتها وقوضويتها . بهذا المعنى بدا الله عند شيللى « الروح المهيمنة للطاقة الجامعة للعالم الاخلاقى والمادى » ، « وكشئ متغلغل روحانيا والى غير حد فى اطار الأشياء » (١) . وبهذا المعنى قال كولريديج « ربما استطاعت الطبيعة تزويدنا بانطباع العمل الفنى ، لو امكنا ان ندرك الفكرة الموجودة فى الكل ، وفى كل جزء ، فى نفس الوقت » (٢) وكذلك وفقا لهذا المعنى، رأى وردزورث العالم المرئى :

كشئ محكوم بهذه القوانين المحددة ،

ومنها ينبعث السمو الروحى (٣) .

لم تبد الطبيعة فى نظر الرومانتيكيين البريطانيين « كشئ همجى بربرى جسيم » كما هو الحال فى وصف ديدرو الذى اعتر به كثيرا . وعلى العكس من ذلك ، فمن الغريب انهم كثيرا ما اشادوا بالقوانين التى تحدث النظام فى العالم ، وتكشف فى نظرهم عن الفكر الالهى الذى يمنح الطبيعة حياتها وجمالها .

(١) انظر الى ص ٢٤١ - ٢٤٣ من الجزء الثانى من (Prose Works, ed H.B. Forman)

(٢) ص ٢٥٥ من Biographia Literaria ed J. Shawcross

من جمع سوكروس - الجزء الثانى .

(٣) الفصل ١٢ من Prelude

ص ٢٧٢ - ٢٧٣ .

حاول الرومانتيكيون عند تطبيق هذه الفلسفة في الخلق على « الاستمولوجيا » وضع نظرية عامة في المعرفة تعمل حسابا للتجربة الشعرية ، وتبرر الأهمية غير العادية التي نسبوها للشعر ، ورفضوا معتقدات العقلانية والتجريبية ومذهب التداعي ، وادعوا ان كل معرفة حقة فعل من افعال الخلق ، ويظهر ذلك حتى في احط المراتب . اذ يعد الادراك الحسى حدا وسطا نتيجة لتأثير فعال من العقل على المعطيات الحسية ، اى من امتزاج ما هو ذاتى بالوضوعى . ويحدث فيما دعاه كولريديج « بالمعرفة الحيوية » امتزاج وثيق بين الوعى وموضوعه ، ويصبح المدرك جزءا لا يتجزأ من عقل المدرك . ان هذا يفسر سر ترديد وردزورث لكلمات مجازية مثل « يشرب » و « يأكل » و « يمتص » و « يتغذى » و « ينمو » في الدلالة على المعرفة ، والدلالة فوق كل شىء على « الاستيعاب » الذى يتحقق في علاقة الذات المفكرة بالعالم الموضوعى . وبالمثل لم يكن ما دعاه كيتس « بالاحساس » حدسا مباشرا للحقيقة ، وقفا على الشاعر وحده ، ولكنه تجربة حية للواقع في المستويات الفزيقية والاخلاقية والميتافزيقية . هذه التجربة (التى تستغرق فيها الشخصية استغراقا كاملا بملكاتها الفكرية والعاطفية والارادية) هى الفعل الاساسى الذى تعتمد عليه شخصية الانسان في زيادة عمقها ونموها ، وبلوغ الحكمة كاملة . ولا يخفى ان فكرة « المعرفة الحيوية » هذه منتزعة من معنى التجربة الشعرية ، في نطاق اطار فلسفة الخلق التى انبعثت من ذاتها ، كما رأينا ، من تصور للطبيعة مأخوذ بدوره من التجربة الشعرية .

غير انه من الواضح ايضا وجوب انتماء مثل هذا النوع من المعرفة الى ملكة اخرى غير ملكة القياس المنطقى ، ومن هنا جاء دور الدافع الموهل الذى نسبته الرومانتيكيون الانجليز الى سيكلوجية الخيال . وكانت فكرة الخيال تربط بالشعر عادة من قبيل الانتقاص . وتركز حينئذ معنى الخيال على دور الاختراع ، او الملكة التى تيسر للشاعر طهو خرافات ممتعة ، او الصياغة اللغوية المنمقة للحقائق التى جاء بها العقل المجرد . اما الرومانتيكيون فاتجهوا على عكس ذلك الى تمجيد الخيال بوصفه سيدا على ملكات المعرفة ، والاداة الصحيحة لبلوغ الحقيقة .

تجلت طبيعة هذا التقدم ، وتبين مداه بكل دقة عند كولريديج ، بعد ان مهد له القرن الثامن عشر الطريق . فلقد فرق في تعريفه بين مظهرين للنشاط الخيالى . ووصف الخيال الاولى « بالقدرة الحية ،

والمؤثر الأول في كل ادراك حسي انساني ... فهو يكرر في العقل المتناهي الفعل الأبدى للخلق المتمثل في عبارة انا اكون اللامتناهية « وعلى هذا يكون الملمة التي تزودنا بالمعرفة الحيوية . ولكن كولريديج استمر في الكلام عن « الخيال الثانوي الذي يحل ويمزق ويفرق حتى يستطيع اعادة الخلق ، والذي يكافح من أجل تحقيق صفة المثالية ولأحداث الوحدة » والذي يعد ايضا « شيئا حيويا في جوهره » (بيوجرافيا ليترايا الجزء الأول ص ٢٠٢) . هذا هو الخيال الشعري ، الذي يعتمد على المادة التي يزوده بها الخيال الأولى . فهو يحللها ويعيد صياغة المكونات لخلق « طرف وسيط » على غرار ما يحدث في الطبيعة ، وبذلك يكشف عن الوحدة المثالية وراء تنوع مظهرها الحسى .

وما يحققه الفن من صفة المثالية والوحدة شيء مألوف بلاشك . ولكن الرومانتيكيين رأوا وحدة القصيدة وخاصتها المثالية لا ينبعثان من عملية فكرية أو تقنية محضة ، ولا يهتدى اليهما - كما اعتقد الكلاسيكيون الجدد - نتيجة لاتباع نماذج عامة وفقا لقواعد محددة . وعلى العكس ، فهما تمثلان تصاعد عملية عضوية ، فيها يخلق الشاعر عملا يعد رمزا (**).

ولا علاقة بين الفكره الرومانتيكية عن الرمز ، من الناحية النظرية، ان لم يكن دائما من الناحية الفعلية - وبين القدرة الخفية على الإيحاء التي وصفها كازميان بأنها « كل ما يصح اعتباره مصدرا لاشعاع غير مباشر ذي مغزى » (*) . اذ كان الرمز عند الرومانتيكيين الانجليز أكثر تحديدا . فهو تأليف أو جمع بين طرفين متقابلين ، يتميز كما قال كولريديج « بما يحدثه من استشفاف للفردى من خلال الخاص ، أو لنعام من خلال الخاص ، أو للكل من خلال العام » . في الرمز الأداة التي تتميز بتشخصها وتفردتها ، والمعنى الذي يتميز بكليته وعموميته ، لا ينقسمان ويتساويان في ضرورتهما . فكل منهما يقرر الآخر . ووحدتهما شاملة لا تنقسم ، وكتب كولريديج « يشارك الرمز دائما في الواقع ، ويضفى عليه المعنوية » (*).

(★) انظر كتاب Symbolisme et poeise ص ١٤
 (★★) ص ٢٢٢ Stateman's Manuel, Bohn ed
 (★) Forêt de Symboles

تحتاج فكرة الرمز كأداة للتركيب الجمالى الى أساس سيكولوجى وطيد . وفى المذهب الرومانتيكى ، يدين العمل الفنى - كالتجربة الشعرية التى يعبر عنها سواء بسواء - بقيمته كشيء تركيبى الى تألف الملكات التى يوزع الخيال ادوارها الأوركسترالية ، وتشارك كل الملكات (من حسية وعاطفية وفكرية وخيالية واخلاقية) فى تكوين العمل الفنى . وكلها ضرورى للربط بين الجزئى والكللى ، وبين الشخص والمثالى وبين المعرفى والعاطفى ، ولتجسيم الفكرة الأصلية فى اشكال حسية عضوية ، تتصف بسمو تفردتها ، وكذلك بقدرتها على لمس شفاف قلب القارئ .

ثمة فكرة شائعة أن الدور الأساسى فى الشعر الرومانتيكى ، ومذهبه يعتمد على الشعور . وان كان حتى وليم امبسون مع ما عرف عنه من براعة فى تحليل الكلمات المعقدة قد أحجم عن القيام بفصل الجوانب الدالة على المفهوم عن تلك الدالة على الماصدق فى هذه الكلمة المحيرة . ومع هذا فهناك شيء واحد ينبغى أن يدرك بوضوح : « الشعور » بالمعنى الرومانتيكى هو بكل تأكيد القدرة على التأثر ، ولكنه تأثر بشيء يستحق ذلك . وأقيم موضوع ، واحق الموضوعات بالاستعمال فى الشعر هو بالضرورة ما تجود به التجربة الشعرية ، أى الطبيعة بعد صبغها بالصبغة الروحانية ، والعالم بعد رؤيته بلفة الروح الهيروغليفية ، أو حسب تعبير بودليير « كغابة من الرموز » ، ومن ثم فعندما يتجاهل الشعر وصف الطبيعة ، ويجعل الانسان موضوعا له ، يكون أجدر انسان بالهام الشاعر هو من يحيا فى صحبة الطبيعة ، ومن يخضع للحافز الالهى الذى يظاهاها . ان هذا يفسر اهتمام وردزورث بين آن وآخر بحياة الريف . ولكن فى نهاية المطاف أجدر الناس بالهام الشاعر هو الشاعر نفسه ، الذى يتمتع مثلما يتبين من اسمه بأسمى رؤية لعالم مشحون وحافل بالمعنى المشرع بالنفحات الالهية . وهذا يفسر بدوره ما عرف عن الرومانتيكيين من تركيز على « الأنا » .

وهكذا يتضح أن أناوية الرومانتيكيين شيء ، والأناوية النرجسية شيء آخر ، وربما صح تسميتها « بالأناوية اللاشخصية » . فالشاعر يرى نفسه كعينة للنوع الانسانى فحسب . وبمعنى أبسط من ذلك ، يتمتع الشاعر بقدر أعظم من الآخرين بتلك الموهبة من الخيال التى

كثيرا ما تسمى « بالشعور » نتيجة للكسل في التعبير اللفظي فحسب ،
والتي يعتبرها الشاعر بمثابة شرارة الهية في الانسان .

على الرغم من قيام الشعور بدور اساسي في الشعر والفكر
الرومانتيكيين ، الا انه من الخطأ الظن بأنه صاحب القدر المعلى . وعلى
الرغم أن « كوبلا خان » لكولريديج كانت ركن الزاوية ، واعتمد عليها
في كل المحاولات التي حدثت في الشعر البحث ، الا أن الرومانتيكيين
لم يذهبوا بعيدا على الاطلاق الى حد تأييد التلقائية الشاملة . فما تعرض
لهجومهم كان اولوية العقل ، في حالة طغيانه ، لا العقل ذاته . وعلى
العكس فلقد كانوا على وعى عميق بأهمية ملكة الاستنباط المنطقي في
كل مظاهرها .

لا وجه للدهشة طبعاً في قول كولريديج « ليس هناك من اشتهر بأنه
شاعر عظيم ولم يكن في نفس الوقت فيلسوفاً عميقاً » (*) ، وان كان كيتس
ذاته الذي طالما امتدح ، أو تعرض للتشهير ، عندما وصف بشاعر
الحساسية البحتة ، قد اعترف أيضاً بأهمية ما سماه « بالفلسفة »
أو « الحكمة » أو « امتداد المعرفة » أو « الدراسة » أو « التطبيق »
وعند وردزورث ، احتلت الحقائق العامة الصدارة بين المواهب
الضرورية للشاعر ، ولم تجيء تالية بحق لغير الخيال (**).

وفضلاً عن ذلك ، أدرك الرومانتيكيون أن الإلهام ليس كافياً
للشاعر ويتبين من كل سطر في تأملاتهم لتقنية فنهم ، ونظراتهم النقدية
للشعراء الآخرين ، اقتناعهم بضرورة « الحكم » للشاعر ، لو أراد تزويد
رؤياه لخياله بشكل واف .

ثمة فصل في معتقدات الرومانتيكيين أهمله المؤرخون والمقربون
أهمالاً معيباً . وأقصد بذلك نظريتهم في الشكل الشعري . هنا أيضاً
نصادف الأساسيين اللذين نهض على اكتافهما الفكر الرومانتيكي برمته :
التجربة الشعرية ، وفلسفة الخلق الفني . إذ أن العمل المكتمل نتيجة
لفعل حق من الخلق ، تعتمد عليه الفكرة في تشكيل نفسها عضوياً في
أشكال محسوسة وافية . وليست هذه الفكرة بدورها بشيء آخر
خلاف الرؤيا التي تنقلها التجربة الشعرية .

ليس من شك في أن أشعراء الرومانتيكيين كانوا على دراية كاملة باستحالة اعتماد انتصار اعتماداً كاملاً على نقل تجربته بواسطة النماذج . ولكنهم لم يستسلموا لأغراء اليأس ، ووضعوا عوضاً عن ذلك نظرية للشكل مبنية على الفكرة القابلة بثانوية الفن بالنسبة للرؤيا .

تجمع النظرية الرومانتيكية في الشكل بين التعبيرية والوظيفية . فما يهم هو الفكرة ، والتجربة الشعرية التي أبعثت منها . ولما لم يستمد من التجربة الشعرية ، وكل ما لا يساعد على التعبير عن الفكرة ، وكل شيء فسد به الزخرف ، أو كل شيء وجد بلا مسوع ، وزائد عن الحاجة ، ينبغي استبعاده بلا هوادة . وهذا يفسر لماذا رفض الرومانتيكيون في ميدان النظم الأصول الآلية في الأسلوب الشعري التي بدت عزيزة عند أسلافهم ، بما فيها من استعارات أسطورية ، و « باستورالات » ساذجة منمقة ، وزيف شجي ، ودافعوا في العروض عن المرونة التي تقضي باختيار الوزن والإيقاع اختياراً مباشراً وفقاً لما يفرضه الانفعال ، الذي يعد أصلها السيكلوجي . ولكنهم أضافوا وجوب خضوع الإيقاع للتوجيه ، وأن يكون للوزن نظام خاص به ، لأن الانفعال الأصلي منبعث من حدس يتصف بنظامه وتآلفه ووحدته . وفيما يتعلق « بالتخييلة » ، قام الرومانتيكيون بتحليلات أدبية وسيكلوجية مفصلة ، واكتشفوا أن الصورة - في التشبيه والتمثيل التشخيصي أو النعت الوصفي - هي أفضل أداة لنقل موضوع الرؤية بصورة مشخصة ، في تعقده وتفرد . وهي مناسبة بوجه خاص في نقل حدس الوحدة لاعتمادها على القياس ، وعلى هذا يتضح أن مهمة الصورة الشعرية ليست مجرد الزخرف . وإذا كان المجاز ضرورياً للشعر - كما قال عنه أرسطو - فإنما يرجع هذا إلى ما يقوم به من رد للكثرة إلى الوحدة .

علينا أن نتذكر أنه لما كانت الوحدة هي موضوع التجربة الشعرية ، وغاية الخيال الخلاق في نفس الوقت ، لذا يتحتم وضوحها في بناء العمل المكتمل . ورفض الرومانتيكيون الوحدتين الكلاسيكيتين القائمتين على المكان والزمان ، لأنهما تشيران إلى عوامل سطحية عابرة . غير أنهم رغم احتفاظهم بوحدة « الفعل » ، فقد حوّلوا هذا المعنى بحيث أصبح الأفضل أن نذكر بدلاً من ذلك وحدة البناء أو التركيب . هذا يعني أن مكونات العمل الفني تدعم بعضها الآخر ، وخاضعة للكل ، وبذلك تشكل نمطاً منظماً ، يتصف رغم تكوينه العضوي بنظامه

الصارم . ولما كان الرومانتيكيون من أشد المعجبين « بالصونيت » ، ومارسوا تأليفها ، قبلوا قواعد التأليف الفني ، لا بقصد تزويد القصيدة بشيء من الوحدة الجوهرية الصورية والكفاية الذاتية ، بل لأن قواعد التأليف تعنى تطبيق القواعد الكلية في كل خلق على الفن ، وبذلك يصبح العمل الفني في ذاته رمزا ، نتيجة لخضوعه لهذه القواعد .

ترجع الى هذه الخاصة الرمزية المكانة الأخلاقية السامية للفن . وربما بدا تجاهل أصحاب النظريات الانجليز للمضمون الأخلاقي للشعر مثيرا للدهشة حقا . وحط الرومانتيكيون من قدر انفسهم احيانا عندما تملقوا التعصب البيورتاني بأقوال دارجة الى حد بعيد . ولكنهم حاولوا بوجه عام جعل العلاقة بين الفن والأخلاق تستند على الناحية السيكلوجية . والواقع انهم قالوا باتصاف الشعر بقيمة مزدوجة . فهو من ناحية يصقل خيالنا ، ويوسع ويزيد شعورنا بالنظام والتآلف ، ومن صلاحيتنا لمواجهة المسائل العملية . ان هذا يفسر لماذا اعترف الرومانتيكيون متبعين المعايير المحببة لعصرهم « بفائدة » الشعر . ولم تكن هذه الكلمة كما استعملوها مجرد ضرب من التبرير والدفاع .

لقد ارادوا بكل حماسة ان يكونوا ذوى نفع للبشرية ، وقاوموا جاذبية البرج العاجي ، وفي افضل احوالهم لم يلجأوا الى ضباب الروحانيات الزائفة في المثالية المبتذلة ، اذ كانوا مقتنعين بانهم قد احاطوا بحقيقة اساسية منسية عن طبيعة العالم والحياة . نعم لقد توافرت لهم رؤيا واضحة لمثل معين بدا لهم اسمى بقدر لا نهاية له من النفعية المألوفة التي سادت فكر عصرهم . وبذلوا جهدا كبيرا في نشر احساسهم بالمطلق وبالمكانة الروحية للانسان والطبيعة ، ولم يعتقدوا في نفس الوقت بحاجة الشعر لتحقيق هذه الغاية الى سبل مناسبة لطبيعته . وغنى عن البيان ان الرومانتيكيين عندما بحثوا طرق الشعر زادوا زيادة كبيرة من فهمنا للجوانب السيكلوجية والجمالية في الفن . كما لا يمكن ان ينكر ايضا ، انهم عندما كرسوا انفسهم لتحقيق هذه الرسالة ، ساعدوا على المحافظة على المكانة الروحية للانسان في الوقت الذي خضعت فيه لتهديد خطر .

لم تعد المعتقدات الرومانتيكية مسيطرة للزمان في جملة نواح . وبعبارة أخرى ، لقد أصبحت جزءا من التاريخ ، وان وجب الاعتراف بتمتعها بميزتين باقتين على أقل تقدير . أولا - لقد ساعدها اخلاصها

لذاتها على السير بطريقتها العضوية اللامنهجية في طريق حددته التجربة الشخصية والرضا الباطنى . ثانيا - ومع ذلك ، فانها قد تميزت بوحدة ملحوظة ، لا ينكر حقيقتها ، اختفاؤها وسط الكتابات الضخمة المهوشة . هذه الوحدة الباطنية هي صاحبة الفضل في استمرار الاهتمام بالرومانتيكية . وما كان من المستبعد الا تسود الأدب والنقد لأكثر من قرن - لو انها اتصفت بالرجسية وحدها - كما حدث في مرحلتها الأولى - وبالتفكك الفكرى والضعف ذهنى وتراخى الشكل الفنى ، الذى لأمه خصومها عليه . مثل هذا النقد ، الذى عرف عن المرحلة الثانية المضادة للرومانتيكية له ما يبرره ، الى حد ما . ولقد ساعدنا النقاد المناهضون للرومانتيكية بمبالغاتهم ومسخهم على رؤية الرومانتيكية كما كانت في ذاتها بالفعل . فلقد أبعدوها عن دائرة الأضواء، وانتزعوا الهالة المحيطة بها . أما الآن ، وهى تمر في ثالث أطوار تاريخها أو بالأحرى تاريخ نقدها ، أنها قد استقرت في تراث النفائس الأدبية الخالدة . على أن أساس هذا التقدير ، الذى غدا واضحا الآن ، لم يعد يرتكن - كما كنا نميل الى التسليم به - على خصائصها العاطفية بخيرها وشرها ، بقدر ارتكانه على الطريقة المميزة في العرض ، واللغة الأصلية التى ازدهرت في ازهى عصور الشعر الرومانتيكى .

فوكيس

خلق النظام من الفوضى : مهمة الشاعر الرومانتيكى

ألف الشعراء الرومانتيكيون لعالم تغير تغيرا كبيرا عن حاله فى القرن السادس عشر ، بل وعن حاله فى أوائل القرن الثامن عشر . كان شعراء هذه العصور الأولى قادرين على جعل نظرتهم الى العالم ترتكز على صورة عالم ثابت منظم فى نسق من مراتب يعلوها الله ثم يجرى بعده الملائكة ، والبشر والحيوان ، ثم الجماد . فى هذا النسق ، كان الانسان بمثابة حلقة اتصال بين العالم الطبيعى والعالم الالهى ، وينظر التركيب الهرمى للمجتمع نظام العالم . هذا النظام غير موجود فى الواقع ، وان كان قد زود الطفيان التيودورى بالدعامة الواهية او التكاة التى ارتكز عليها فى تبرير طفيلانه ، او بدا كنظير للعالم ، او ربما كمثل أعلى ينبغى على المجتمع تحقيقه . والحق أن الكثير من نفائس أدب هذه القرون قد نما - فيما يبدو - من أمثال هذا التوتر بين التصور المثالى واخفاق الحياة فى التجاوب معه . ويتمثل هذا التوتر على سبيل المثال فى الصراع الذى دار بين حزب الملك وحزب ادموند فى الملك لير لشكسبير . وبالرغم من أن الالهة قد اثبتت فى النهاية عدالتها ، واستعيد النظام ، إلا أن المسرحية بينت فى الوقت نفسه فى صورة

قوية شدة بأس آدموند وبنات الملك الشريرات ، اللأئي رفضن
باحترار النظام المثالى .

ومع هذا فقد استطاعت فكرة النظام أن تزود الأدب بركيزة يستند
اليها . وتأثرت بالضرورة الحركة المسرحية والأفكار وعلاقات الشخصوس
بالعالم الذى يسوده النظام ، وبالمراتب التى وضعها الدين وجعل الله
فى قمتها . ويحدد هذا النظام القيم ، ويميز بوضوح بين الحق والباطل
والخير والشر . وتحرص أية قصة على الحصول على معانيها الرمزية
واستعارتها بعد الاستنارة بهذه النظرة التى استطاع الاستعانة بها فى
تجسيم افكار ومشاعر عميقة عن الانسان والعالم ، ويستطاع تركيز
موضوعات القصة عليها على أوسع نطاق . وجدير بالذكر أن أغلب
الأدب السابق لمنتصف القرن الثامن عشر قد عنى برواية القصص
أو بذكر ما ينوى قوله فى أقل تقدير بلسان العالم والأحداث والناس ،
وبالتحدث عن أشياء خارج المؤلف نفسه .

وتجأوب فكرة النظام مع العقل الذى اعتبر الملكة الانسانية
الأساسية ، والملكة التى تميز الانسان على الحيوانات ، ويشترك فيها
مع الملائكة . فبعد سقطة الانسان فى عهد آدم ، كافح من أجل معرفة
ذاته ، ومعرفة الله بالتبعية . وينبغى الاستعانة دوما بملكات النفس
العاقلة المتمثلة فى « العقل » أو القدرة على التفرقة بين الخير والشر
والحق والباطل ، وفى « الفهم » أى القدرة على الاحاطة بالمعقولات -
وليس بالماديات - بما فى ذلك فكرة الله ، لكبح جماح الحواس وضبط
الارادة التى تعرضت للفساد منذ عهد آدم . وبعد ذلك ، وبعد أن
ينتقل البشر من حياتهم الأولى التى سبقت مولدهم ، الى الحياة الثانية
على الأرض ، سيتيسر انتقالهم الى السماء :

فى هذه الحياة الثالثة ، ستشتد نورانية العقل

وستتشابه شرارته مع اشعة الشمس الساطعة

وسوف يستمتع برؤية الله بالفعل ،

بعد أن تزداد حدة الرؤية بتأثير الهى (1) .

«Nosce Teipsum»

(1)

ص ٤٠٠ من كتاب

Silver Poets of the 11th Century

في العقلية السليمة ، يتحكم العقل فيما تفعله الحواس ، وساد الاعتقاد بان الخيال « المصدر العام لكل شرورنا وأهوائنا الفوضوية » (٢) عندما يتلقى انطباعات الحواس ، « فانه يغير ويعيد التغير ، ويمزج ويعيد المزج » ، ويصوغ شتى أنواع الصور المستحدثة والمهولة . فلا اختلاف عنده بين سهولة تقبل الأوهام الشيطانية ، ولا الرؤى الالهية ، واعتقد ان الخيال ملكة يشترك فيها الانسان مع سائر الكائنات ، بينما العقل من مميزات الكائنات الانسانية وحدها . غير انه لما كان عقل الانسان أسرع من عقول الحيوانات ، كذلك يتميز خياله بسرعة تأثيره :

« بحيث يصح القول بأن الفانتازيا (يعنى الخيال) شئ خطير ، فاذا لم يخضع للتوجيه والكبح اعتمادا على العقل ، فانه يتسبب في احداث اثاره لكل الحواس ، واضطراب للفهم ، على نحو شبيه بآثر العاصفة على البحر » (٣) .

وباقتراب نهاية القرن الثامن عشر ، ازداد التنافر بين النظام المثالي والعالم الذى يحيا فيه الناس . واصبح المثل الأعلى بلا معنى ، بحيث قضى على فائدته حتى كآسطورة . وتوجت الثورة الفرنسية - في نظر الشعراء الرومانتيكيين على اقل تقدير - المؤثرات كنهوض الطبقة المتوسطة ، وازدهار الصناعة والتجارة ، وتدهور النظام الملكى والارستقراطية بوصفهما ممثلين للسلطة واقترب الديموقراطية ، وظهر تصور جودوين للمجتمع الكامل كضرب من الفوضى القائمة على الاستمتاع بالحياة واليوتوبيا ، واختفت الفكرة القديمة عن وجود نظام خارجي للعالم ، وحلت محلها أفكار مختلفة سلمت مثل نظرية جودوين بإمكان تحقيق المثل الأعلى اعتمادا على الفرد دون (فرض أى نظام عليه) - وهذه نتيجة طبيعية للديموقراطية . وهكذا رحب كولريدج بالثورة وقال :

انظروا يا عظماء العالم واثرياءه وجبابرته

من ملوك وزعماء دنيويين

(٢) انظر كتاب روث اندرسون : *James Sargun Daffis* (١٩٤٧)
Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays (١٩٢٧) - ص ١٢٤ .
(٣) بيير دي لا بريموداي : *The Second Part of the French Academie* (١٩٥٤) ص ١٥٦ .

كيف سيسقط ما ارتفع كنجوم السماء
وكيف سيصاب السلطان المشنوم ويقع على الأرض
عد ايها الايمان النقى ، عودى ايتها التقوى الوديعه !
ان مملكة السماء اصبحت لك ، وسوف يخضع
كل قلب لحكم ذاته ، ويستظل برعاية العالم الرحيب
للمحبة

عندما ينمو من تربة مشتركة اعتمادا على الكفاح المشترك،
للاستمتاع بالمساواة في الحصاد (*) .

الف الشعراء الرومانتيكيون لمجتمع لم يعد صالحا لاتباع فكرة
النظام والمقدار الرياضى ، او للخضوع لمعايير حكومة ثيوقراطية .
انه مجتمع قد بدأ يسلم بفكرة الحكم الذاتى والمساواة بين الناس .
ودفعهم القضاء على فكرة وجود اصل في الخارج يرجع اليه ، الى
البحث عن مبدأ للنظام داخل الفرد في نطاق انفسهم ، والكتابة عن
الانسان وعن العالم على سعته على نحو يتوافق مع حياتهم الباطنية ،
او مع انفسهم التى اهتموا اليها بانفسهم ، ومع علاقتهم بالله التى
صنعوها بانفسهم . واصبح المرجع فى شعرهم الفرد لا المجتمع ،
او المجتمع كما يدرك بوصفه مجموعة من الافراد ، لا كنظام هرمى .
فالكثير من اعظم قصائدهم ليس الا سيرا لحياتهم ، ويكفى ان نذكر
« المقدمة » لوردزورث و « دون جوان » لبايرون ، و « فى الذكرى » (*)
لتينسون .

لم يكن مبدأ النظام الذى جدوا للبحث عنه خاضعا للعالم
الخارجى والرجوع الى العقل ، ولكنه كان يتحدث باسم العالم الباطنى
للفرد ، ويستهوئ الخيال . واستحدثت اتجاهات ومقاييس نقدية
جديدة لتفسير الشعر الجديد والدفاع عنه . وجاء افضل تعبير عنها فى
« البيوجرافيا ليترايا » لكولريدج (١٨١٧) . كانت نظريته التى رأى
فيها الخيال عند الشاعر قوة موحدة عليا من بين مظاهر نزعة

(*) Religious Musings

ص ٢٠٩ - ٢١٢ ، ص ٣٣٩ - ٣٤٣ من

(*) In Memoriam

ترانستدناالية ، وان كان الكتاب المحدثون الذين يبنون نظريتهم النقدية على اقواله لا يعنون بها كثيرا . الخيال عند كولريديج هو الملكة التى تحقق المثالية والوحدة : الملكة التى قد نستطيع بالاعتماد عليها ادراك وحدة العالم ، وادراك الله . فلن نستطيع الاقتراب من الالهى عن طريق العقل والمعرفة الذاتية ، بل بوساطة اسمى صورة من الوعى الذاتى ، « الذى يعد فى نظرنا منبع كل معرفة ممكنة ، وأساسها » . فنحن ندرك الله اعتمادا على الوعى الفردى المتمثل فى اسمى حالاته فى الفعل الخلاق للخيال ، الذى يكرر الفعل الأبدى للخلق عند الله . « ليس الوعى الذاتى نوعا من الوجود ، بل نوعا من المعرفة . وهو يعد أيضا اسمى وأعلى ما يوجد من أجلنا » . ولا تتيسر هذه الصورة السامية من المعرفة الا لقلائل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحدسية » الا أولئك القادرون على الحصول على الخيال الفلسفى والقدرة الالهية للحدس الذاتى . فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفته والشعور بالممكنات الكامنة بداخلهم . ويتصف أفضل شعر بخاصة الادراك الحدسى « لوحدات الوجود الكبرى » ، ويتمثيل اسمى صور للوعى الذاتى عند الشاعر المميز . بعد ذلك يباح الحكم على أية قصيدة عند انتقادها بأنها تعبير عن عقل فردى ، وتجربة باطنية ، وتعريف القيم النقدية بالرجوع الى « الأصالة » و « الإلهام » وهما المعنيان اللذان جرت العادة على استعمالهما للدلالة على وجود بعض حالات من الادراك الحدسى . وهكذا قال كولريديج :

« ما هو الشعر ؟ هذا السؤال يماثل على وجه التقريب سؤال ما هو الشاعر ؟ لأن الاجابة عن أحد السؤالين متضمنة فى اجابة السؤال الآخر . فالاختلاف بينهما من نتائج العبقرية الشعرية ذاتها ، التى تثبت وتحور صور عقل الشاعر وافكاره وانفعالاته » .

استعان الشاعر الرومانتيكى بالقدرة على « الحدس الذاتى » لاستعادة النظام فى عالم لم يعد يطبق أية صورة جاهزة للنظام ، على نحو ما حدث فى حالتى شكسبير وبوب . فعند شكسبير كان العالم الطبيعى (الماكروكوزم أو الكون الأكبر) امتدادا لعالم الانسان (الميكروكوزم أو الكون الأصغر) بحيث يستطيع الاستعانة بموضوعات العالمين وموجوداتهما ، كمعايير للنظام والقيمة تبعا لموضعها فى النظام الهرمى . وكما يستطيع الاستدلال على خلق الانسان من لون شعره (كشر اندرو أجوشيك الكستنائى مثلا) أو تسبب اصابته بأية عاهة

في استبعاده عن نظام المجتمع المعترف به ، أو يدفعه الاتصاف ببوته غير الشرعية الى الاندفاع للتمرد (ريشارد الثالث وفالكونبريدج وادموند) ، كذلك ربما انعكس العالم الطبيعي ايضا في السلوك (كما حدث في حالة عطيل ، الذي كان من ابناء بلد استوائي ، ولذا اتصف بدمه الحار وعاطفيته) ، او ربما تمثل في التوافق بين ما يطرأ من اختلال في هذا العالم الطبيعي واختلال العالم الانساني (مثلما حدث عندما صرع الليل النهار واخفقت الشمس في البزوغ بعد مقتل دتكان في ماكبث) وامتدح « بوب » « البساطة المحبة في الطبيعة الخالية من التعميق » في حديثه عن الحقائق ، واكد القول بأن الفن يعتمد على « محاكاة الطبيعة ودراستها » ، ولكنه اتجه في ممارسته للشعر ، كغيره من البستانيين في عصره الى « فرض نظام على المناظر الطبيعية ، للشعر ، حتى لو كانت تتمتع بنظام فطري مستمد من النظام الفطري للطبيعة ، لا من الهندسة » . ففي شعره ، يظهر عالم الطبيعة مطالبا ملونا ، كما هو الحال في أى تصميم صوري يخضع للخلق الانساني . ليس هو الذي وصف الصناعة المزدهرة بانها « تشرق مبتسمة في السهول » . وبدت له « الفيلات المشيدة على ضفاف نهر التيمز قادرة على الايحاء بنماذج للاقتداء » . هنا نسقت الطبيعة بحيث أصبحت تتمشى مع المقاييس الارستقراطية في النظام ، والقيم الاجتماعية ، ثم اضفى عليها بالتالى قداسة النظام الالهى . لقد رثى العالم الطبيعي عند كل من شكسبير وبوب - على نحوين مختلفين - كينبوع قادر على التزويد بنظائر لصور الفعل الانساني وصفاته الراسخة في نظام يعكس نظام المجتمع الانساني .

وانهار تصور النظام المثالى للمجتمع الانساني ، او عالم الانسان الذى زود شكسبير وبوب بمرجع يرجع اليه ، ولم يعد قادرا على تزويد الشعراء الرومانتيكيين بتصور متآلف . والحق انه بعد التركيز على الحدس الذاتى والوعى الذاتى والخيال الفردى ، بدا المجتمع الانساني وكأنما هو صورة للخراب والعبث ، وللغوضى في نهاية الامر . وهكذا بدت المدينة في الشعر الرومانتيكى والفيكتورى صورة للاعباء او الفراغ الروحى ، بل وصورة لجهنم . وفقد العالم الطبيعي مظهره كصورة للنظام ، ودوره الرمزي القديم في التزويد بمجموعة من نظائر لعالم الانسان ، واتخذ مظهرا جديدا ، وبدا في صورته الطليقة ، قبل ان يدنس الانسان ملاذا من الغوضى ، مليئا بأنواع من الصور المهمة السامية المهيبة . وترجمت الأشياء الطبيعية - التى بدت نقية خالصة ،

أو دائمة الرجعى بالنسبة لفساد المجتمع وعرضية الحياة - الى رموز ممثلة لبحث الرومانتيكى عن النظام ، أو عن صور للتألف الروجى . وبينما عكس العالم الطبيعى عند شكسبير وبوب النظام والقيم فى عالم الانسان والمجتمع الانسانى - ذلك النظام الذى نسب بحق الى القانون الالهى - أصبح الآن يستعمل فى تجسيم أماني الشاعر الرومانتيكى ، ويعكس بصورة مباشرة نظاما علويا أو روحيا من صنع الخيال ، بعد أن أصبح دور الأشياء الطبيعية كموصلات للحقيقة كما سماها كولريديج :

« الخيال ... تلك الفورة الوسيطة ، التى تعمل على خلق التألف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تيار الحس ، اعتمادا على طاقة العقل الدائمة التى تدور حول نفسها ، ويساعد على خلق نظام من الرموز المتألفة فى ذاتها والمشاركة فى جوهر واحد مع الحقائق التى تعد موصلة لها . »

وبينما استطاع شكسبير وبوب الاعتماد على مرجع مقبول كمحك للقيم ، كان على الشاعر الرومانتيكى الاعتماد على خياله فى خلق « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق ، وكان يكتب أعظم اشعاره عندما يوفق فى ابتداء « نسق من الرموز » الموصلة للحقائق . ربما لم تكن هذه الحقائق من نفس النوع الذى جسمه شكسبير وبوب فى الشعر . فلقد نظرا الى النظام الطبيعى فى حالة رجوعهما اليه كمعيار ينحرف عنه العالم والمجتمع ، فى حالة وقوعهما فى الخطأ أو تمردهما وكذلك (الانسان فى حالة سقطاته) . أما الشاعر الرومانتيكى فحاول اقامة تألف يتناسب مع حالة من بحيا منعزلا منفردا فى مجتمع فوضوى . ويستطاع الاهتداء الى هذا التألف اعتمادا على قوة الحدس الدائم ، أى نظام روحانى ممكن ، يستطيع الفرد أن يعثر فيه على « مثال » بلوذ به من العالم ، وربما أمكنه أن يعرج عليه عند ابتعاده عن المعايير المألوفة . ولما كان لا وجود لمرجع مشترك يمكن الربط بينه وبين نسق رموز الشاعر الرومانتيكى ، لذا لم تكن الحقائق التى يمكن أن تسوق اليها هذه الرموز واضحة على الدوام ، كما يتبين من التعقيب الشهير الذى قيل عن « قصيدة البحار القديم » لكولريديج بأنها « أغرب قصة للديك والثور » . وأمكن التغلب على هذه الصعوبة بطريقتين : أولا - باستعمال الصور القادرة على التأثير ، وثانيا - باستعمال مفردات من الكلمات الدالة على القيمة المرتبطة بهذه الصور .

يقصد باستعمال الشاعر « للصور ذات التأثير » في العالم الطبيعي ، الاعتماد على المتداخليات التقليدية الشائعة لفرض قيم رمزية ، كاستعمال الوردة كممثل للجمال ، والجبال كرمز للأمانى ، مع الاكتفاء بذكر هذين المثالين البسيطين . لا جدال ان بعض هذه الصور قد اثبتت صلاحيتها لتحقيق المحاولة الرومانتيكية الرامية الى التغلب على الفوضى وفرض نظام مثالى ، ولذا عاودت الظهور في مؤلفات الكثير من الشعراء . ولعل اعظم صورة لاقت ترحابا كليا هي صورة النور . فهي رمز موفق للتنور الروحي ، وللرؤى العلوية والخيال أو للمثل الأعلى الذى ينشده الشاعر . وتتخذ هذه الصورة جملة اشكال ، وان كانت الشمس والقمر والنجوم لها مكانة بارزة خاصة بسبب ارتباطها بالسماء ، وطبيعتها كمصادر دائمة للنور ، ومن هنا كان للشمس والقمر تأثيران مهيمنان على « رحلة البحر القديم » على سبيل المثال . ويبدو القمر بوجه خاص فى شعر كولريدج كنور يشع فى الظلام . وللشمس والقمر دور بارز فى شعر وردزورث ، وبخاصة « الاشعاع العميق » للشمس الفاربة :

نور الوداع العميق

عليه تعتمد الشمس الفاربة للاعراب

عن الحب الذى تكنه

لبقاع الجبال

وفى ذروة هذه القصيدة ايضا ، كان للقمر اسمى مكانة ، و « انفرد بالمجد » فى الرؤى العظيمة من الكتاب الأخير . وألف كيتس قصيدة طويلة حول « انديميون » الكائن الانسانى الفارق فى الروحانيات والذى كتب له الخلود نتيجة لعشقه للقمر ، وقد مثل القمر ايضا قوة الخيال ، كما أن الشخصية الأساسية فى هايبريون هي الاله الشمس . وكما تضرع كيتس للشمس بوصفها رمزا للخلود فقال « ايها النجم البراق ، آه لو كنت قادرا على مشابهتك فى الخلود ! » ، نقلت رؤية شيللى فى آدونيس الشاعر الخالى من الروح الى نجم ثابت فكتبت له الخلود . والنور ايضا من بين الصور السائدة عند تينسون (*) ، الذى رمز به الى استعادة الايمان فى صورة التقاء الليل

(*) In Memorium

والنهار . فكلاهما يمثل : فينوس ، وكلاهما يمثل ذلك العشق الذى بدا وكأنه قد قضى عليه بعد موت هالام ، ولكنه عاد وولد من جديد فى النهاية فى نور الصباح . ونقلت كل الأجرام السماوية صور ذلك العالم الخالد الذى يسود فيه الحب مرة أخرى . ومن المستطاع الاعتماد على صورة النور واشعاعه كأساس لمختارات من الشعر الرومانتيكى .

والنور ظاهرة من ظواهر طبيعية عديدة زودت الشعراء الرومانتيكيين بالصور . والحق أن كل مظاهر الطبيعة قد أثبتت صلاحيتها كنماذج ذالة على الخلود ، متباينة مع تقلبات الحياة الانسانية ، ومن هنا قال كولريديج :

كل ما تلتقى به حواس الجسم
أرى له معنى رمزيا وأبجدية هائلة واحدة
للأرواح الفضة . فلقد وضعنا فى هذا العالم
وظهورنا تجاه الحقيقة الناصعة
حتى نستطيع أن نترك اعتمادا على بصيرة سليمة
كيف نفرق الجوهر من ظله (**)

هذه « الحقيقة الناصعة » للنور التى تعد رمزا للحب ، والتجربة الحدسية للتألف والمرتبطة بالأشكال الخيرة للطبيعة ، مع كل ما اتصف بخصبه أو ساعد على بلوغ الخصب ، لها ما يقابلها فى صور الظلمة والفوضى والجذب . وربما كانت صورة المدينة أهم هذه الصور ، إذ أصبح قاطنو المدينة نموذجا للإنسان المنعزل لا عن أقرانه فحسب ، بل وعن صور الطبيعة التى ربما ساقته الى الاحساس العلوى بالوحدة مع الكون :

يا له من شيء منعزل حقير
بين أخوة لا حصر لهم من أرباب القلوب المقفرة
يطوف الهمجى بين القصور والمدن

**شاعرا بلباته ، بنفسه المنحطة ، كانها الكل
وان كان قادرا لو اعتمد على التعاطف الروحاني
على ان يجعل الكل نفسا واحدة ! (*)**

والمدينة أهلة بالهمج . وفي شعر وردزورث ، تسببت مجتمعات
البشر والمدن في افساد الرعاة الصالحين . ووصف الشاعر في « المقدمة »
لندن بأنها خربة فسيحة . والمجتمع ليس المقصود في حديث الرومانتيكيين
عن النظام والتآلف ، ولكنهم يقصصون تألفا علويا لا يستطيع الفرد
بلوغه الا عندما يلتقى برموزه المناسبة ، اى بما اتصف بجماله ولباته
« بعد الاهتداء » الى معانى دينية في اشكال الطبيعة .

ومن بين السبل الأخرى التى لجأ اليها هؤلاء الشعراء لاقامة
هذا النظام العلوى : المفردات التوكيدية والكلمات الدالة على القيمة
المثلة لنظرات أو مشاعر ، ثمة اجماع على الاعتراف بقيمتها كالجمال
والحقيقة والحرية : الكلمات المثلة لأسمى نوع من العلاقة بين البشر
كالحب والتعاطف والتآلف ، الكلمات الحافلة بالمعاني الدينية المصاحبة
وبقداسة خاصة كالصفح والفقران ، أو أيضا الكلمات المعبرة عن أعظم
المحاولات والتطلعات الانسانية كالقوة والبأس والهيبة ، والجلال .
وربط الشعراء هذه الكلمات وغيرها من التى يعبر فيها فى الاستعمال
العادى عن أسمى ما يقدره الانسان كالأمانى والغايات السامية وأجل
المنجزات ، وبين الصور التى يراد احداثها أعظم قدر من التأثير ، وساعدت
هذه المفردات على تزويد الصور بسباق من القيم اتخذت طابعا خاصا
بوصفها كلمات دالة على القيمة ، بعد أن نقلت الى مظاهر العالم
الطبيعى أسمى صفات الانسان وهى الانسانية الدينية ، وعلى حد قول
وردزورث أن أثرها يرمى الى :

**جعل سطح ارض العالم
بما ينعكس عليه من ظفر وبشاشة وامل وخوف
يتموج كانه البحر (*)**

ومن هنا أصبحت أشكال الطبيعة وصور التأثير مؤثرات يمكن
الاعتماد عليها في نقل هذه الصفات مرة أخرى الى الشاعر ، واليهما
يتجه القارئ عند تطلعه الى النظام . واشير الى هذه العملية ايضا في
نفس كتاب « المقدمة » :

ايا حكمة العالم وروحه !
ايتها الروح التي تعد ممثلة لخلود الفكر !
وتنفخ الأنفاس في الأشكال والصور
وتمنحها حركة خالدة ، وليس هذا عبثا .
بالنهار وفي ضوء النجوم ، اى من اول فجر اشرق
على في طفولتى وانت ترعيننى
بالمشاعر التي تبني نفوسنا البشرية ،
لا اعتمادا على اعمال الانسان المتبدلة ،
بل بأشياء سامية وأشياء خالدة ،
بالحياة والطبيعة ، وبذلك تنقبن
عناصر الشعور والفكر ،
وتمنحين بمثل هذا الترويض
القداسة لكل من الألم والخوف
حتى يمكننا ان ندرك
سهموا لدقات القلب .

فأشكال الطبيعة وصورها منسوجة مع المشاعر البشرية ، بحيث
تستطيع اعتمادا على التأثير المتبادل ان تتزود بالمشاعر والقيم الانسانية
كما يتحقق في نفس الوقت تطهير مشاعر الانسان وأمانيه ، ومنحها
القدسية . وتدعم الكلمات الدالة على القيمة والصور كل منهما
الأخرى ، بحيث تتشبع الصور برؤى الشاعر ، وتصبح الكلمات ممثلة
للحقائق التي تعمل الصور على توصيلها .

وتساعد هذه المفردات على تدعيم الصور وخلق « نسق من الرموز » منها ، وتدعم الصور والكلمات الدالة على القيمة وتشدد أثرها ، عندما تظهر - كما يحدث غالبا - في فقرات التوكيد . وتعد صور التأثير كتلك التي سبق ذكرها كالثور والشمس والقمر أو المدينة والأرض القفراء ، رموزا ثابتة ، نسبيا ، لا تساعد الا قليلا على العمل كأساس لبناء قصيدة جوهريّة طويلة . فهي تعد كافية لافصاح الشاعر عن مكنونات صدره الوجيزة ، أما القصيدة الطويلة فتحتاج الى اطار لتزويد الصور بالتماسك والقوة ، ولتزويدها بوصفها نسقا من الرموز بما يدل على العلاقة . القصائد الطويلة ضرورية لأي عرض واف للرؤى والافصاحات ، لأن القصيدة الطويلة وحدها هي التي تسمح بالسردي الكامل للصور والكلمات الدالة على القيمة . ففيها سياق كاف للتفاعل الخصب ، ولتأكيد الشاعر سلطان معانيه كاملا في كل درجاته ومن هنا تزودت القصائد الرومانتيكية الكبرى بشكل خاضع لصورة بناء وحركة فعالة ، أو فكرة ساعدت على التزويد بإطار من الصور المتكاملة والكلمات الدالة على القيمة التي خلقت نسقا من الرموز ، وتحولت الى أداة للافصاح عما تسمى القصيدة الى التعبير عنه في آخر المطاف . تتبع هذه الصورة البناء كباقي صور التأثير والكلمات الدالة على القيمة ، على نحو تقليدي من رؤى حياة الفرد أو من تجربة مشتركة في الحياة . وأهم هذه الصور هي صورة الحياة كرحلة في الزمان وصورة الحب بين فردين كنموذج لوحدة أسمي .

من هذه العناصر ، ومن صور التأثير ، بما في ذلك الصور البناء الكبرى والمفردات التوكيدية ، تنشأ الرؤيا الرومانتيكية وتتبع لفة الشعر الرومانتيكي هذه العناصر ، ودراستها هي أفضل دليل يساعد على الاهتمام الى الطبيعة والخاصة الحقّة لمحاولتها خلق النظام من الفوضى .

ايرل فاسرمان

المجاز في الشعر

كانت الشخصيات المهيبة في اواخر القرن الثامن عشر التي منحت العصر اهميته التاريخية شخصيات ثابتة راسخة من طراز جونسون وبرك وجييون وهيوم . اما ممثلو العصر الاصل - اى اولئك الذين تجسمت فيهم المؤثرات الحضارية والفكرية تجسما كاملا فيمكن العثور عليهم بين آل شاندى (فى رواية تريسترام شاندى لستيرن) . فلم يكن الأسلوب المميز للعصر هو أسلوب جونسون ولا بيرك ولا جييون ، اى الأسلوب المثل لعصور رغيدة جهرة الصوت ، ولكنه كان أسلوب الجمل المتلثمة المترددة فى الفصول العشرة التى تدور حول مغامرات العم توبى والتى لم تكتمل فى صورة معقولة . وابلغ تعبير واخلصه عن نظرة هذا العصر للجمال هو الصفحة المهوشة التى يحدق فيها كل منا محاولا تمثل الأرملة وادمان بطريقته الخاصة : « هل وجد فى الطبيعة ما هو فى مثل هذه العذوبة ؟ وهذا الحسن ! » . ويتمثل صراع العصر بلا جدوى بحثا عن شكل ذى دلالة فى صورة تريسترام الهزيلة طوال روايته ، ومن الحقيقة المخيبة التى بدت فى وجوب مراوغة الأحداث له الى الأبد ، لأن حياته ومعتقداته قد تضخمنا فى سرعة تفوق قدرته على تسجيلها ، وبدت اعراض التداعى الأدبى فى اخفاق الكلمات عن تحقيق رسالتها . فلم تعد النكسات قادرة على الاشارة الى جملة اشياء،

من كتاب : The Subtler Language (١٩٥٩) .

ولكنها عندما أبرزت بعض المعاني غير المترابطة ، فإنها قد حرّفت التعبير ، وعزلت آل شاندى ، كل منهم عن الآخر . لم تعد البراعة الأدبية قادرة على شحن الكلمات بأكثر من القيم المعتادة ، أو قادرة على خلق لغة داخل اللغة ، ولكنها استطاعت صياغة نصوص بدت فيها علامات الترقيم والصفحات الخاوية والسطور الملتوية الدوارة وكأنها لغة .

ففى خلال القرن الثامن عشر ، اكتمل الشعور بانحلال نظم الكون ، التى سبق أن ساد الشعور بصحتها . فى القرون الوسطى وفى عصر النهضة ، اشترك المثقفون فى الإيمان بجمع من الأساطير التى تسعى للتوفيق بين المتعارضات ، والتى تعين الانسان على ادراك العلاقات التى خلقت نمطا له مغزى يجمع بين أشياء وتجارب لولا ذلك لظلت متباينة متنافرة . وحولت هذه المذاهب الانسان والعالم الى معجم من الرموز، وحققت تكامل الرموز بالاشارات الحافلة بالمعاني . غير انه على نهاية القرن الثامن عشر ، كادت هذه الأنماط التى اشترك الجميع فى قبولها تختفى نهائيا ، وأصبح كل انسان الآن يركب حصانا وهميا ، او حصانا خشبيا هزازا . لم يكن هناك قبل القرن الثامن عشر ، أى مثقف يخفق فى ادراك الدلالة الكاملة لمعنى الشهب ، والدائرة ، والندى ، والصراع بين العناصر ، والتشابه بين الانسان والعالم ، لأن كل معنى من هذه المعاني كان محاطا بشبكة من الصور والدلالات والقيم . اما الخبر الذى انبأ عن موت الأخ بوبى فقد فسر تفسيرات متنافرة شتى ، كالأحصنة الوهمية التى كان يركبها مستمعو هذا الخبر . اذ كان كل منهم يركب حصانا مختلفا .

فى عالم تريسترام ، أصبح المعنى مسألة شخصية مرتبطة بمشاغل الناس الذاتية ، التى ظلت وحدها المرجع فى كل تفسير . فكل شيء يظهر لوالتر شاندى نقيا صافيا من خلال افتراضاته ، والأدوات والمفردات والأفعال وخطط الحرب هى التى تحدد كل ما له أهمية فى نظر العم توبى . وتريسترام مفتون بتسجيل أحداث حياته ومعتقداته افتتان الطفل بالحصان الخشبي . ويتلهى الدكتور سلوب بأعمال التعميد والتوليد .

اما المسز شاندى فلا تدرك معنى لأى شيء ، فليس لديها أى حصان خشبي ، والأشنع فى هذا العالم الغارق من أعلى رأسه الى

أخص قدمه في التعلق بالفردية الا ينجح أى مبدأ من هذه المبادئ في تنظيم الحياة فانغمرت بلا انقطاع في الفوضى . فكل ما يحدث في العالم كصلصلة مفصلة الباب ، أو تعثر المسز شاندى في توجيه الأسئلة أو سقوط نافذة ، يتسبب في احباط نظريات والتر السامية وتشتيتها ، مثلما تحبط أحداث العالم الرتيبة (كملء ساعة مثلا) مشاريعه ، وهى مازالت في دور الجنين . لم تستطع « دائرة المعارف التريسترامية » التى تحكمت في حياة تريسترام اللحاق بجموح تريسترام أثناء نضجه . وتعرضت محاولة العم توبى لوضع مبادئ لتاريخ الحروب للاحباط ، لأن اللعب الذى كانت تختبر فيه هذه المبادئ كان في حاجة دائمة للهدم ، واعادة البناء نتيجة لما حدث من تغير في ارض المعارك وأحداثها . وتعرض هذا الاتصال الزمنى للتاريخ للتمزق الى شذرات مشتتة غير مترابطة ، لأن كل حادثة جديدة تقضى على ما سبقها . وترتب على التنافر بين الزمان الذى يسير في اتجاه واحد ، والحياة بأبعادها المتعددة ضرورة التزام تريسترام اتباع خطة وخلق وحدة كلية لأفعاله ومعتقداته عند تسجيلها . وبذلك يكون ستيرن قد ادرك منذ قرنين وجود انعزال بين أشياء حضارته ، واستحالة ثبات أى محور .

واسفر ذلك عن اصابة قصة ستيرن بعجز في حركتها كالذى أصاب ثور والتر . فأحصنة الجميع الوهمية تقفز في جنون للاحاطة بالمكان والزمان في العالم عن بكرة أبيه ، وتعرض للاخفاق . كل هذا بسبب العجز الشديد الذى اشتركت فيه أيضا شخصية أخرى ممثلة للقرن الثامن عشر : « الوجدانية على طريقة شافيسبرى » التى دعت الروح والمشاعر وسط الأحداث المضطربة الى استعمال الحدس في ادراك ما في العالم المتنوع الى غير حد من تألف خفى ووحدة . وعلى الجملة يمكن القول بأن « الشاندى » وكذلك « الشافيسبرى » قد ألفيا نفسيهما مشتبكين بصورة معقدة في كل شيء . فلا شيء حتى اسم تريسترام وانفه المجدوعة يدل على أى معنى ما لم يتم الربط بينه وبين ما لا نهاية له من المتناثرات كالذرات في المكان والزمان . ومع هذا فالواقع أنه لا وجود لأى شيء يرتبط بأى شيء آخر . فحتى الطفل - كما قال العالم فيسارقبوس - لا يمت بصلة قرابة لأمه ، وأقل من ذلك لأبيه . ان كل انسان وحيد في ذاتيته ، وان كان مشتبكا بالعديد من الأشياء . مثلما يتصف كل فصل من فصول رواية تريسترام بضالة الوحدة ، وان كان متاخلا على نحو معقد في فوضى الكتاب

وتعقده . وكما يعزل أى انسان نفسه على طريقة شافيتسبرى حتى يتمكن من الاحساس بوجود تآلف لا يسهل تعريفه فى عالم الأفكار الخالى من النظام . وكما يسعى المؤمن بمذهب التداعى الى الوحدة والظلمة عندما تتوقف الأشياء المتناثرة المتلاحقة عن اقتحام عالمه ، حتى يسمح لسلسلة المتداعيات بالانطلاق فى حرية ، لأن حركتها التى لا اتجاه لها ولا نهاية هى وحدها التى تمثل فكرة النظام عنده ، كذلك لم يكن محض مصادفة من مصادفات الذوق ان الأدباء فى أواخر القرن الثامن عشر كانوا يطربون بالضخامة الدالة على الجلال ، التى تفوق الإدراك ، والتى شعر ايزاك هوكينز براون « بانها تتصف بسموها حتى عند خطئها » . « والتى تضم أجزاء مفككة ولكنها متآلفة » أو اذا كانت عين « جون لانجهورن » ، « لا تشعر بالمتعة الا فى الحالات التى يتعذر عليها تحديد مكان تحديقها » ، أو اذا قام وليم جيبلىن بتحديد أصول انشاء الأطلال « علينا أن نعلم على التحطيم والتشويه ، ثم نكوم الأشلاء المتناثرة » .

اعتمدت أساسا التقسيمات التى اعتدنا فرضها على الزمان ، واسمينائها بعصور تاريخ الأدب على فروق أدبية اقرب الى السطحية كبذع قلب الذوق التى تتحكم فى اختيار عادات أو موضوعات أو أصول لياقة معينة . وربما بدا اختلاف ملموس بين أية قصيدة من قصائد عصر النهضة وبين قصيدة من قصائد العصر الكلاسيكى الجديد فى الروح والموضوع ، وان كان لا يلزم أن يتبع ذلك وجود اختلاف فى جوهر كيانها كقصيدة . وأبعد أهمية من الفروق التقليدية بين العصور التاريخية بالنسبة للطابع الأساسى للأدب هو الاختلاف الذى يفصل القرن والنصف الأخير عن كل ما سبقه ، لأن النقلة من العالم المقيد بنظام آلى الى عالم - تريسترام شاندى - قد أثرت فى قدرة اللغة ذاتها على التعبير . فعندما كان فى جعبة الشعب أنماط من نوع الأساطير استطاع فرضها على أنماط اللغة ، كان من السهل انطلاق مفردات أخصب وتراكيب جديدة للتعبير الشعرى . غير أنه بعد أن اختفت هذه الأنماط لم يتبق غير اللغة ذاتها فى صورتها العارية . وربما استفاد من ذلك العلم والفلسفة ، أما الأدب فقد اشتد حينئذ هزاله . فلم يكن من المستطاع صدور أكثر من كتاب واحد من نوع « حياة تريسترام شاندى الموقر ومعتقداته » ، أو عمل أدبى واحد من النوع المختلف عن كتب الأدب السائدة ، من المسلم به أنه قد استنفد كل ما فى جعبته .

يرجع بكل وضوح إمكان خلق الأدب مرة أخرى بعد اخفاق أواخر القرن الثامن عشر نتيجة لنزوعه إلى خلط الأحكام الاستدلالية والمعاني العاطفية بالأدب ، لا إلى أننا قد عدنا مرة أخرى إلى الإيمان بأساطير الكون ، ولكنه يرجع إلى تعلم الشاعر كيف يرغم حصانه الوهمي على مسابرة في خطئه . في نهاية القرن الثامن عشر - ومنذ ذلك الحين - طوّل الشاعر بإدراك البناء الذي يتبعه في تنظيم مادته وتراكيبه التي ابتدعها ، وتخرج عن نطاق مسائل اللغة ، وبذلك فكان عليه أن يعنى بهذا البناء ، وأن يدرك قدرة هذا الفعل الشعري على خلق نسق كوني ، وكذلك القصيدة التي أصبح خلقها ميسورا اعتمادا على هذا النسق . كان درايدن قادرا على الاعتماد على استعداد قارئه على التعرف إلى التطابق بين المخططين (مخطط الكون ومخطط القصيدة) في رسالته إلى شارلتون . كما استطاع بوب ودينهام الاطمئنان إلى تجاوب قرائهما لشعرهما بفضل ادراكهما للديالكتيك المعتمد على « التألف عن طريق الاختلاف » (*) . وكان الشاعران قادرين على تعريف هذا النمط لقرائهما بعد التنبيه صراحة إليه . أما النظام الحافل بالمعنى في « أنشودة الآنية الاغريقية » لكتيس على سبيل المثال ، أو في قصيدة « النبات الحساس » (**) لشيللي فإن ما استطاع خلق الترابط بين صورها وأحكامها وإيماءاتها كان شيئا كامنا في الفاعلية الكامنة لهذه القصائد ، ولا يمكن فصله عن النشاط الشعري . أن كل قصيدة من هذه القصائد تخلق معانيها التي تتجاوز التركيب اللفوي . ويكفى أن ندرك مدى استحالة إجمال صور العالم عند الرومانتيكيين والفيكتوريين أو المحدثين - مثلما كان ميسورا تحديد صور العالم المألوفة في عهد إليزابيث كي ندرك فداحة الاختلاف في النظرة الأدبية . فلا بد أن يقوم الشاعر الحديث بوضع أسطوره التي يعتمد عليها في تنظيم مادته ، لأنها منبع مادته اللفوية ، وتراكيبه ، فهي التي تساعد اللغة على التحول إلى شعر .

وقدم كيتس دليلا دراميا لاثبات هذه الحقيقة . فلقد اعترف عندما كتب لناشره حول بعض التحويلات التي أجريت في الفقرة الخاصة بالسعادة في « انديميون » ، أن التعديل قد يبدو في نظر أي رجل منطقي (أو Consecutive بلفة كيتس) مجرد اختلاف

Concordia discors (★)
Sensitive Plant (★★)

لفظى ، « ولكننى أؤكد لك اننى عندما كتبت هذه الفقرة ، قد بدت لى كخطوة محسوبة خطأها الخيال نحو الحقيقة ... وربما كان اثباتى لهذا الدليل من أعظم الخدمات التى قدمتها » . فى هذا الدليل ، اكتشف كيتس لذاته النمط الحافل بالمغزى للوجود ، والتراكيب الشخصية الخاصة التى تستطيع القصائد اللاحقة الانتهال منها لو أرادت خلق حقيقة مستقلة لها نظامها الخاص بها .

من بين أكثر المصادر الباكورة شيوعا فى الرمزية وانساق الفكر مذهب « تماثل المخططات » و « السلسلة الكبرى للوجود » وتصور الانسان كما لو كان كونا صغيرا وديالكتيك التوافق عن طريق الاختلاف والأنواع الأدبية ومذاهب الأسطورة من وثنية ومسيحية . أما ان تكون بعض هذه الصور من المدركات النسقية قد تداعت فى القرن الثامن عشر فأمر واضح لا يحتاج الى بحث هنا . فلقد أسفر مزاج العصر العقلانى الصميم عن استحالة ظهور نوع الشعر الذى نظمته جورج هربرت (فى القرن السابع عشر) والمشحون بإشارات معقدة مأخوذة عن الكتاب المقدس والطقوس . وبعد بداية القرن الثامن عشر ، وبعد المهاجمات النقدية للتصنيف القاطع لأنواع الأدب ، وازدياد عدد القراء من انصاف المثقفين ، أصبح من غير المناسب أن يتبع التعقيد اللفظى ولا تعقيد البناء الذى جاء به بوب عندما ألف قصائد اتبع فيها الأصول الملحمية أو سخر فيها على غرار هوراس . كما ان الأسطورة الكلاسيكية لم تستمر فى البقاء كوسيلة رمزية محددة المعالم ، وبوجه عام اعترف العصر بارتباط بقاء الأسطورة الكلاسيكية كطريقة للتعبير باستمرار بقاء الايمان بها ، والاستناد اليه ... ولما لم يعد احد يشعر بصحة الأسطورة الكلاسيكية على أى نوع فانها لم تعد قادرة على أن تزود التجربة بأى معنى أو نظام ، ومن الناحية اللغوية لم تعد قادرة على تحميل اللغة بأى اشارات ، أو ربط هذه الاشارات بأى كل ذى مغزى ... وتدهورت الأسطورة ، ولم تعد تعنى أكثر من معناها اللفظى ، وأصبحت قاصرة من حيث قدرتها على الإشارة ، مفتقرة الى القدرة على النمو العضوى الى انساق معقدة من التعبير . وفى افضل الأحوال كانت الأسطورة الكلاسيكية قادرة على التزويد ببعض المعانى المجازية المحدودة العارضة ، ولكنها لم تعد قادرة على القيام بدور الفكرة النسقية ، كما كان يحدث على سبيل المثال عند سبنسر . وبعد أن عدل الأدباء عن أن ينظروا الى هذه الأساطير نظرة جادة ، أمكن الاعتماد عليها فى نظم بعض اشعار السخرية من البطولة ، كما

حدث في بعض شعر بوب (*) . وكتب ملموث يقول : « ربما رضيت أن تدع الالهة يستحوذون على أشعار العبرة الاخلاقية والهزليات ، ولكنني لا أطيق ظهورهم بباقي الأشعار كشخصيات فعالة ، وافر ظهورهم فقط من قبيل التشبيه والتلميح » . وربما تمنى جوزيف سبنس ورازموس داروين إعادة تكييف الأسطورة القديمة حتى تناسب الاستعمال الشعري الحديث ، وان كانت الدراسة المقارنة للأساطير في القرن الثامن عشر قد أثبتت ضرورتها ، وساعد هذا على استخدام الأسطورة الكلاسيكية ، بعد إعادة تفسيرها ، وبعد أن عادت لها حيويتها وخصبها مرة أخرى في بعض تراكيب ومفردات شعرية . ولم يتحقق الاعتراف بتضمن الأساطير الكلاسيكية حقائق كلية ، وتصورها ككل معقد بدلا من تصورها كطائفة من المصطلحات المشتتة الموروثة الا بعد البحوث العديدة عن مفتاح لكل التراث الأسطوري . ومع كل هذا فقد أدى الاتجاه المقارن في تفسير الأساطير الى حث كل انسان على الاعتقاد بانه ند لايزاك كازوبون (الباحث اللاهوتي الفرنسي الأصل من القرن السادس عشر) . ومن ثم أقدم شيللى على تفسير الأساطير القديمة بطريقته الخاصة ، كما تخيلها كيتس على النحو الذي يناسبه . واحتوت الأشعار الأسطورية في القرن التاسع عشر على روح الأسطورة في كيانها مما يسر وجودها كقصائد شعرية .

كان من المقدر أيضا اختفاء فكرة القرن الثامن عشر عن « التوافق عن طريق الاختلاف » ، بعد أن سارت كل التيارات الفكرية المعاصرة في اتجاه مضاد لها . وعلى الرغم من أن نظرية نيوتن في التوتر بين المقذوف والجاذبية قد بدت الى جانب عوامل أخرى وكأنها قد زودت الفكرة بدعامة علمية جديدة ، الا أن النظرية الفيزيائية الخاصة بالصراع بين العناصر الأربعة التي اعتمدت عليها طويلا فكرة « التوافق عن طريق الاختلاف » قد تعرضت الآن للاستنكار . فلم يعد ميسورا الدفاع عن نظرية تنادى بإمكان حدوث تآلف بين المواطنين اعتمادا على الصراع بين الوحدات السياسية على غرار التآلف الذي تحدثه العناصر الطبيعية المتصارعة . على أن ما هو أهم هو وقوع المذهب ضحية للاهتمام السائد بالتنوع واللامتناهى ، ومثلت هذه المعركة رمزيا أيضا على المسرح السياسى . وتمثل فكرة التآلف من خلال

الصراع « النزعة المحافظة » بالضرورة - كما رأينا - لأن المحافظين يؤمنون بالتوافق السياسى الذى يتمخض عن اصطدام بين قوتين متساويتين : الملك والبرلمان . أما نزعة الأحرار فتميل الى النظام الجمهورى الذى يشيد بقوة البرلمان ، ويعتمد فى البناء على الكتل غير المتجانسة من عامة الناس . وكانت نزعة الأحرار وطريقة الأحرار فى التفكير هى التى سادت السياسة الانجليزية بعد موت الملكة آن .

وفضلا عن ذلك - فحتى عندما ازدهر مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » بصورة حية كمبدأ ممثل للتوافق فى الكون ، فانه كان مصحوبا بفكرة أخرى وصمته بطابع خاص . فعندما ترجم جون نوردين بحث لورنس ليروا (*) عن « التقلب » ، فانه حرص على قلب معناه ، ومن ثم فبينما كان الصراع عند ليروا يعنى حدوث توازن ثابت دائم ، اتجه نوردين الى تفسير نفس الفكرة بحيث تظهر مدعمة لنظريته فى التداعى والتدهور . صحيح انه قد اعترف باتباع الطبيعة لمبدأ « التوافق عن طريق التنافر » ولكنه رأى أيضا ما يجره الصراع فى أعقابه من دمار ، وكيف يعد مسئولا عن تدهور الحضارة والانسان والعالم .. فى معركة القرن السابع عشر بين القدامى والمحدثين كثيرا ما تم اللجوء الى هذا « المذهب » لتدعيم فكرة التدهور ، وعندما حاول الأسقف وليم كينج فى القرن الثامن عشر تفسير « الشر الطبيعى » ، فانه اثبت ضرورة خلق الله « للتضاد فى الحركة » باعتباره يحقق للعالم المادى اعظم خير وأقل شر مستطاع ، ولكنه أرغم على القول بان هذا سيؤدى « لا محالة الى تعذر تجنب الصراع المتبادل بين هذه الأجسام ... وان كان انفصال الأجزاء أو تشتتها يعنى الفساد » (١) . ان نفس الفكرة التى بدت لبعض الناس مؤكدة لوجود نظام ثابت فى الكون ، قد بدت للآخرين دليلا على الفوضى .

نبعت فكرة التوافق عن طريق الاختلاف ، وكذلك فكرة التنوع الامتناهى عند أفلوطين من أصل واحد . ويرد ما حدث فيما بعد من استمرار لبقاء احدى الفكرتين ، الى الاتجاه الذى مال اليه التوازن الفلسفى . ولقد بين الأستاذ لوفجوى كيف ظهرت مكتملة لأول مرة

Easay on the Origin of Evil

(١) انظر الى الفصل الرابع من كتاب

(الطبعة الرابعة ١٧٥٨) .

(*) فيلسوف فرنسى (١٥١٠ - ١٥٧٧) .

فكرة الكثرة التى دعمت تدعيما ميتافزيقيا الافتتان بالكثرة اللامتناهية فى ثالث انيادة من انيادات افلوطين (٢) ، وأن كان أصل فكرة « التوازن عن طريق الاختلاف » يرتد برمته مباشرة أيضا الى نفس الفقرة حيث حدث توفيق بين الفكرة والنظرية الأفلاطونية فى الواقع . فلقد أعتقد افلوطين أن العقل الموحد للعالم الصادر عن الواحد لن يستطيع الانتقال الى عالم الخلق الا فى صورة ناقصة ، ومن ثم فانه يحدث صراعا بين كل جزء وكل جزء آخر . ومع هذا فان كل المتضادات القائمة فى العالم المخلوق موجودة فى عقل العالم ، ومن هنا فانها تعد من مكوناته . ان التعارض ذاته هو دعامة التماسك فى عقل العالم . ويكاد يكون دعامة وجوده . فالعالم اذن تألف ولكنه تألف وحصيلة وحدة قائمة على متضادات . ان كل الأشياء تنبعث من وحدة ، وتعود مرة أخرى الى الوحدة نتيجة لحاجة الطبيعة الصرفة ، وتكشف الاختلافات عن نفسها وتبعث المتباينات ، وان كانت كل الأشياء تنطوى تحت نسق منظم واحد نتيجة لوحدة الأصل . ومع هذا فلما كانت طبيعة عقل العالم التعبير عن نفسه فى أفعاله فانه يتحتم عليه خلق كل الدرجات الممكنة من الاختلاف ، أبعدها تطرفا هى المتضادات . وهكذا تكون الكثرة اللامتناهية والمتضادات مجرد درجات من نفس الفعل الخلاق مهما بدأ فى متضمناتها من اختلاف .

قلما ظهر بعد ذلك « التنوع » والتضاد كمعنيين متميزين . واعتمدت قصيدة « تل كوبر » لدينهام و « غابة وندسور » لبوب فى لغتيهما الدقيقة على التراكيب المعقدة لمبدأ « التوافق عن طريق الاختلاف » ، وان كان دينهام قد ربط طريقة خلق الطبيعة للتألف من خلال التنافر بولعها « بالتنوعات الغريبة » وبدأ لبوب أيضا الاضطراب المتألف نظاما قائما على التنوع . واعترف بوب لسبنس بوجوب الاعتماد على التنوع كأحد المبادئ الأساسية فى تنسيق رياض المناظر الطبيعية ، وان كان التنوع متضمنا فى أغلب الأحيان فى المتباينات كالنور والظل ، ولذا فانه لا يعنى مجرد التنوع المهوش . وبينما استطاع مذهب التضاد التزويد باطار حيوى استطاع تطبيقه على جميع أركان التجربة الانسانية ، لم تكن فكرة الكثرة بأكثر من تصور من التصورات . فهى لم تبد كنسق فكرى ذى كيان متوافق .

وتشتت الاعتقاد في وجود تآلف قائم على التنافر بتأثير النزعة الحرة ،
 أى الاعتقاد في كثرة من العوالم والنقلة من عالم مغلق الى عالم لامتناهى،
 والولع بتعدد الألوان وسمات الجلال ، وبخاصة نظرية شافيسبرى
 فى الجمال كتآلف يتعذر الافصاح عنه . وأصبح الايمان بوجود
 تآلف وثيق بين الأنواع اللامتناهية والكثرة الأساس المسلم به لكونيات
 اواخر القرن الثامن عشر . وعلى الرغم من استمرار ظهور مبدأ
 « التوافق عن طريق الاختلاف » من حين لآخر بين اتباع شافيسبرى
 مثل هنرى بروك ، الا أنه ظهر عادة كعامل بسيط من عوامل التنوع ،
 مثلما كان التنوع عند دينهام وبوب حالة بسيطة من المبدأ المسيطر
 لتآلف التنافر ، ان لم يكن مرادفا له . وبعد تعاور مقولات الجماليات
 الجديدة ، أصبح التوافق القائم على الاختلاف صفة للجميل ، وان
 كان العصر قد وهب نفسه أساسا « للرائع » و « الجليل » ، الذى
 تتسم صفاته بالتنوع والانطلاق . وكتب بروك عن النظام الكونى
 الذى يحدث « التآلف من الفوضى ، ويخلق الصداقة من العداة » .
 وعن « النظام الالهى » ، الذى يربط « برباط الزواج » بين « العناصر
 المتعادية » . ولكن وكما هو الحال عند أفلوطين لا انفصال بين المبدأ
 وبين مبدأ الكثرة . ووهب بروك اشعاره لفكرة الكثرة اللامتناهية .
 فلما كان أتباع شافيسبرى قد افترضوا وجود تآلف لا يسهل التعبير
 عنه فى الطبيعة يستطاع ادراكه بطريقة خفية اعتمادا على الاحساس
 بالجمال ، فانهم احسوا بمتعة من قدرة الانسان على حدس هذا
 السر الخفى فى أكثر اشكال الطبيعة تنوعا وافتقارا الى النظام :

**من خلال العوالم المختلفة مازالت تتسلسل الأنواع
 المختلفة**

**وبينما يساعد النظام على توثيق الروابط ، يزيد الجمال
 اعتمادا على التغير**

ومع صدورهما من الواحد الحكيم الذى لا يتغير

الا أن الاشعاعات المتغيرة بلا نهاية مازالت تظهر (*)

واضح ان مثل هذا التصور لنظام الأشياء يفتقر الى الحيوية
 والتماسك ، فكل ما تيسر تحقيقه فيه هو سرد العناصر متفرقة حتى
 يمكن استخلاص التآلف الالهى الكامن بها .

وعلى هذا يتبين أن القرن الثامن عشر لم يبتعد عن ميراثه الفكرى ابتعادا كاملا ، وان كان من اليسير ادراك مدى ما أصاب مذهب « التوافق عن طريق الاختلاف » من وهن ، وكيف فقد قدرته على تنظيم الفكر . وقام هنرى جونز من القرن التاسع عشر (على سبيل المثال) بتضمين هذا المبدأ (*) ، وان كانت قصيدته مجرد محاكاة دالة على الاجتهاد « لتل كوبر » و « غابة وندسور » .

ولكن من غير المسور أن نكتفى بالاعتماد على عناصر كالثرة والتنوع واللامتناهى والتآلف عند شافتبسبرى فى صنع مذاهب محددة المعالم . اذ أنها لا تحتوى - أو تتضمن - أى نظام دال على العلاقة خلاف الروابط اللغوية . وربما استطاع بوب وذنهام فى مشاهدهما المحدودة تنظيم العالم وكل الحياة الانسانية تنظيما ذا دلالة ، وان كانت العواقب التى تمخضت عن فشل مبدأ « التوافق عن طريق التنافر » نتيجة للثرة المتناثرة هى الفوضى التى ظهرت فى الأشعار التى جمعت بين النظرة الفيزيائية واللاهوتية ، مثل « الفصول » لطومسون ، و « الطواف » لريتشارد سافيج ، التى كانت مفتقرة لأى أداة للتماسك باستثناء اللغة . فقد عجز هؤلاء الشعراء عند متابعتهم للثرة المتناثرة من الأشياء عن القيام بأكثر من سرد لقوائم الوفرة المهولة من عناصر العالم المتنوعة ، وكانوا يأملون ان تغطى القائمة عند اكتمالها آخر الأمر كثرة الأشياء عن بكرة أبيها . فلقد أدى افتقارهم الى نسق كونى يعتمدون عليه فى تشكيل القصيدة الى عدم قدرتهم على القيام بأكثر من تسمية الأشياء بكلمات فى محاولة لا نهاية لها لخلق كون من اكاداس الكلمات .

جنحت الأنماط الكبرى الأخرى للفكر الوسيط وعصر النهضة الى الاستناد على نفس الأنماط التى زعموا أن العالم يعتمد عليها فى نواحيه الطبيعية والاخلاقية والروحية . وان أى لمحة بسيطة الى ما آلت اليه الفكرة سيبين مصير هذه الجوانب جميعا (٣) . استطاعت مذاهب « التسلسل الكبير » ومذهب شافتبسبرى ومحاولات النظرة الطبيعية اللاهوتية للرد على المذهب التأليهى باثبات التشابه بين الحقائق

Rath-Farnham (★) فى

(٣) انظر الى كتابى

Nature Moralized : The Divine Analogy in the 18th Century

(١٩٥٣) ص ٣٩ - ٧٦ .

الطبيعية والروحية ، ابقاء الفكرة حية لفترة قصيرة ، وان كانت قد أصيبت في مظهرها بوهن كبير . ولم يطبق مذهب التطابق المتماثل في التراكيب الشعرية بقدر ما دار حوله من كلام ، وأثبت « الدكتور جورج شين » انه « نظرا لوجود تشابه دائم . . . يجرى متسلسلا في كل درجات المخلوقات حتى خالقها . . . يمكن القول بأن المرئى صورة للخفى والمحسوس صورة للامحسوس والموجودات للنمط الاصلى والمخلوقات للخالق ، على بعد لا متناهى بدرجة مطلقة (٤) » وأثبت جون جيلبرت كوبر اعتمادا على مذهب شافتسبرى القائل بوجود وحدة بين الجميل والحقيقى والخير « بأن ارادة الخالق قد شاءت وجود توافق دائم بين ملكات الكمال الخلقى وقدرات الخيال وأعضاء الاحساس الجسمانى » . ومن هنا فهناك :

تشابه بين جوانب السحر الاخلاقى

والتآلف والبهجة وبين هذا الاطار الجميل

للأشياء الخارجية (٥)

ونزع المدافعون عن الافكار التقليدية ضد مهاجمات أنصار النزعة التأليهية الطبيعية الدينية الى اقرار القول باعتماد العوامل التى تساعدنا على معرفة الكثير من قوانين الله بوصفها قواعد سلوكية للمخلوقات الحرة على مبدأ « القياس » . ولا يصلح مبدأ القياس هذا للاتباع فى علاقات الفئات المختلفة من الكائنات العاقلة او الاخلاقية فحسب ، وانما يصلح ايضا فى علاقتها بالظواهر الطبيعية . . . فنحن نستطيع الانتقال فى براهيننا من الظواهر العرضية العابرة الى الروحانيات اعتمادا على القياس ، كما يمكننا اثبات وجود الارادة الالهية بقياس غايته من العالم المادى ومقارنتها بغايته الاخلاقية « (٦) » .

ولكن ورغم هذه الحالات ذات الدلالة ، فقد نضبت الحياة بكل وضوح من فكرة « القياس » . . . وانفصل مذهب المطابقة عن

(٤) مقدمة كتاب Philosophical Principles of Religion (١٧١٥) .

The Power of Harmony (٥)

(٦) ريتشارد سارتون - ص ٦١ من كتاب

Analogy of Divine Wisdom in the Material, Sensitive, Moral, Civil and Spiritual System of Things . (١٧٥٠)

أى نظرة الى العالم ، واستمر الاحساس بميل العقل الى تطبيق مبدأ القياس ، وان كانت دعامة الكونيات التى اعتمد عليها مبدأ المطابقة قد ولى عهدا الآن . وفى أفضل الأحوال ، وتبعاً لميل القرن الثامن عشر الى ترجمة كل قضايا الوجود الى قضايا سيكلوجية - مثلما ظهر ميل أيضاً الى تحليل لغة الشعر الى مجرد طائفة من المنبهات للاستجابات الذاتية والعاطفية - ظهرت محاولة للمواءمة بين تصور « المخططات المتطابقة » مع مذهب نزعة التداعى . فأعد دافيد هارتلى مثلاً قائمة بالمتشابهات التى احتوت من عجب على بعض المتطابقات التى عرفت عن العصر الوسيط ، وعصر النهضة . . « كتشبيه عالم السياسة وعالم الطبيعة والكون بجسم الانسان . . . واكتشاف التشابه بين التضرع للحاكم أو القاضى ، والأب ، عند الاشارة الى الله . والقول بالتشابه بين الأطوار التى يمر بها الانسان والعالم وبين فصول السنة أو أقسام النهار » . ورغم الترحاب طويلاً فيما مضى بهذه المتطابقات باعتبارها صحيحة فى النظام الإلهى للأشياء ، إلا أنها الآن لم تعد تبدو صحيحة ، كما أن أحد لم يعد يشعر بصدقها . إنها نتيجة لنشاط التداعى فى العقل ، ومن ثم فإنها لا تزيد عن تشبيهات وخرافات وأمثلة واستعارات . وبمجرد استفراق « العقل فى تطبيق مبدأ القياس والكشف عن المتشابهات والتعبير عنها ، فإنه سيخضع فى هذه الطريقة لتأثير (التداعى) بل وربما أرغم الأشياء على الانطواء فى نسقها ، باخفاء الاختلاف وتضخيم أوجه الشبه ، وتكييف اللغة وفقاً لذلك » (٧) . وبدأ العالم المستخلص من مبدأ القياس مجرد خرافة ذهنية . وانتهى الأمر الى أن أصبح القياس كما حدث فى حالة التألف عند شافيسبرى الذى يتخلل التنوع اللامتناهى مجرد شئ غيبى ومجرد نزعة عقلية لا ترتكن الى أى أسس ذات دلالة ، ولا على أى تصميم شامل . واعتقد فرانسيس جيفرى « أن ماهية الشعر تعتمد على الإدراك الحسى المرهف والتعبير النابض بالحياة عن هذا التشابه الخفى الدقيق القائم بين العالم المادى والعالم الأخلاقى - الذى يترتب عليه جعل الأشياء والخصائص الخارجية نماذج طبيعية ورموزاً للملكات الداخلية والمشاعر . . . وتتصف الاحساسات بهذا التشابه بغموضها وصعوبة التعبير عنها ، كما هو متوقع من أى نظرية من نوعها ، وان كانت هذه الاحساسات سائدة

(٧) ص ٢٩٦ - ٢٩٧ من كتاب Observations on Man (١٧٤٩) .

عميقة الغور في طبيعتنا ، ومن هنا فانها قد تركت طابعها على لغة الناس العادية في كل عشيرة وحديث « (٨) . وبعبارة أخرى يمكن القول بأنه لما كان مبدأ القياس في ذاته لا يعنى شيئاً ، فانه لم يعد صالحاً للارتكان اليه في تنظيم الواقع والتجربة .

وكما تمخض عن الاستعاضة بالفكرة الموجهة للتنوع اللامتناهى فكرة « التوافق القائم على التنافر » مجرد سرد لقوائم من الأسماء المنظومة ، كذلك أسفر انحلال فكرة الاقتداء بتكوين الكون عن افتراق الشعر الأخلاقي عن الوصفى في أواخر القرن الثامن عشر . وترك الاتجاه الرمزي الوصفى الاخلاقي لدينهام وبوب جانبا ، وحل محله اتجاه يهدف الى وصف المنظر الطبيعي « بعد اضافة حليات يستطاع العثور عليها في المراجعات القديمة او التأملات العرضية » على حد قول الدكتور جونسون . وأدرك ايمانويل سويدنبرج على خير وجه مثل هذا الانحلال الذي لحق بالأنماط الكونية فقال : « اعتمد أول أبناء الجنس البشرى على المتطابقات ذاتها في تفكيرهم وبدأت لأعينهم الأشياء والطبيعة في العالم كمجرد أدوات تساعد على التفكير على هذا الوجه ، ولم يعد الناس رويدا يعتمدون في فكرهم على المتطابقات بل على معرفتهم بالتطابق » . ومن هنا أدركوا اصل عبادة الأصنام ، عندما كان الناس يقيمون لأنفسهم صورا مناظرة للأشياء الالهية (٩) . وحينما كف شعراء القرن الثامن عشر عن التفكير القائم على القياس ، اتجهوا الى التفكير في العلاقات القائمة على القياس ، فساعدتهم ذلك على ان يفكروا أى نظام محدد المعالم معتمد على هذا التناظر يستطيعون تعميمه في الصيغ الشعرية ، ولكنهم حرصوا على انشاء الأشعار التي لا ترمى الى أبعد من التنبيه الى هذا التشابه . وتساوى القول بوجود نمط للكون مع القول بعبادة الأصنام . وانحصر كل أمل جيمس فورتكسبو في أن يفصح شعره من النوع التشبيهي والاخلاقي « على نحو ما عن امكان صنع صور حسية تحجب الحقائق ذات الطابع المجرد ، وامكان تصوير مظاهر العالم الاخلاقي اعتمادا على ظواهر العالم الطبيعي » (١٠) . وأسفر هذا التشكك الواعى في

(٨) ص ٦٠٧ من Contributions to the Edinburgh Review (١٨٥٣) .

(٩) ص ٦٤ من كتاب Heavens and its Wonders and Hell وكذلك كتاب

The True Christian Religion الجزء الأول ص ٣٠٢ .

(١٠) A View of Life in its Several Passions (١٧٤٩) .

قيمة القياس عن ظهور شعر العصر الوصفى المميز المزدوج السمة ،
عندما يقوم الشاعر بعد وصف مستفيض للمشهد بإعادة النظر اليه
« بعينه الاخلاقية » للإشارة الى أوجه الشبه الاخلاقية . وكتب
ناظم آخر للشعر « هنا دع الوصف يقف ، ولكن استمر أيها المتأمل
في مهمتك ، واصبغ الأنشودة بلون أخلاقي » (١١) واعترض
كولريديج سنة ١٨٠٢ : « ثمة حيلة دائمة تدفع الى طلاء كل شيء
بالمسحة الاخلاقية . فلا يرى احدا ولا يصف اية ظاهرة طريفة في
الطبيعة ، بغير أن يربطها بتشبيهات باهتة بالعالم الاخلاقي » (رسالة
الى سوثنى في ١٠ سبتمبر ١٨٠٢) .

على أن هذا الانقسام المميز لشعر أواخر القرن الثامن عشر لم
يفتح في أن يأتي بأي تراكيب شاعرية ، كما انه أيضا كان بمثابة
استراف بعجز العصر عن الاحاطة بالعالم ، وبانتماء كل انسان الى
بيت « شاندى » . فكل وحدة تشبيهية لها شكلها المنفصل ، ولا ترتبط
بشبيهها المزعوم الا عن طريق التداعى . وربما صادفت دقة التشبيه
الاعجاب ، أو ربما حدث شعور بالارتياح من جانب المثال في حالة وجود
أى ايمان بالتماثل بين العالم الطبيعى والعالم الاخلاقي ، وان كان
من المتعذر ادراك احد طرفي التشبيه من الشكل التركيبى للآخر
باعتباره تعبيرا عنه بلغة دقيقة . . فلا اثر لأى طرف اوجد على الآخر .
ان غاية مثل هذا الشعر هو اقامة التشبيهات فحسب ، لا استخدام
التشبيه شعريا بقصد فرض انماط الطبيعة الخارجية أو تجربة
الشاعر في المشهد على التركيب اللغوى المحض ، وبذلك يستطاع
انطلاق الامكانيات المكونة لتركيب نسقى فيه . اذ تظل التراكيب الخاصة
بالوصف منفصلة عن تراكيب الدعوة الاخلاقية ، ويؤدى الاخفاق
فى الربط بينهما الى الاخفاق فى استحداث أى تراكيب جديدة ، بغيرها
لن تكون هناك قصيدة ولن تكون هناك حاجة اليها .

ومما له دلالة أن يعتمد الأسلوب الأوحى الذى استطاع القرن
الثامن عشر النهوض به ، على مذهب التداعى ، فعنه استنبط اعظم
احساس بالنظام ذى الدلالة . ولا يقتصر الأمر على نجاح التداعى فى
نقل كل نظام من العالم الموضوعى الى العقل الذاتى ، وبذلك يصبح

النظام متناسبا مع التجربة الانسانية ، لأن طريقة التداعى منتزعة مما يجرى فى الحديث المعتاد ، ومن هنا فانها تتمتع بنفس حقيقة اللغة المعتمدة على الاستدلال . ومن الميسور التعرف الى الأصول الأساسية لسيكولوجية التداعى بمجرد ادراك دور الربط الذى يقوم به كل حرف من حروف العطف فى اللغة . ويعتمد التداعى كاللغة سواء بسواء على الاستدلال . وتتماثل الروابط التى يعرضها مع الروابط النحوية فى اللغة العادية : الاضافة والتشابه والتباين والجوار والعللة والمعلول . ومن ثم ورغم المحاولات العديدة التى حدثت لانشاء شعر قائم على التداعى فحسب ، الا أن هذه المحاولات قد باءت بالفشل ، بالنسبة للشعر كما تصور فى هذه الصفحات على اقل تقدير . وفضلا عن ذلك ، فلقد أدى ميل مذهب التداعى الشديد الى السيكلوجية الى القضاء على عناية الأدب بالألفاظ وتكامل فاعليته . بعد الاعتقاد بأن كل ما تشير اليه اللغة الشعرية هو التنبيه لسلسلة شخصية من المتداعيات . وهذا يفسر ما قاله ارشيبالد اليسون عما ترتب على النقد من قضاء على الأدب . . . بهذا المعنى لا يكون الشعر مؤلفا مما يترتب على المواد المشار اليها فى العالم ، بل يكون كل ما يستطيع تحقيقه هو التزويد باشارات أفضل من العالم ذاته ، لاستشارة تيار التأمل عند القارئ .

ترك لنا وردزورث مثلا ممتازا يساعد على التأمل عن حالة الانسان التى ترتبت على زوال صور العالم الأقدم ، وعلى الاخفاق الذى أحدثه التداعى . ففي اثناء دفاعه عن إحدى صونيتاته (*) ، قام بتحليل معناها فى رسالة الى اللادى بومون فى ٢١ مايو سنة ١٨٠٧ . وقال وردزورث أن الصونيت تستهل بتأمل الشاعر بلا غاية وبلا اكتراث حالم الجموع الفقيرة من المراكب المتناثرة فى الميناء ، « لأن العقل لا يشعر بأى راحة فى حالة كثرة الأشياء التى لا يستطيع جمعها فى وحدة واحدة ، او التى لا يستطيع اختيار شئ من بينها يركز عليه الانتباه المقسم او المشتت فى الكثرة » . وفى النهاية تحركت إحدى السفن فى رعيه ، وتركز وعيه عليها فايقظ قدرته الخلاقة ، وبذلك جعل لهذه السفينة الواحدة قيمة خاصة « وهكذا دب الحياة فى كل ما بقى من سفن » .

كانت هذه السفينة لشيء عندى ، كما كنت فى نظرها
كذلك :

ولكننى لاحقتها بنظرات عاشق .

ولكن المركب واصلت رحلتها اخيرا ، واختفت من وعيه ، فعاد
له نعاسه الأسمى وعدم اكترائه .

الواقع أن وردزورث قد امدنا بوصف رمزى لشاعر القرن
التاسع عشر وموقفه من الوجود . فالعالم الذى يحيا فيه بغير الفعل
الخلق للعقل لم يزد على أن يكون فوضى وذرات متناثرة ، وجمع
من الأشياء التى لا تستطيع ملكاته المدركة الحسية وحدها انشاء كل
منها ، ولا يتميز أى شىء واحد منها بأى قيمة خاصة ، انه عالم
لا نستطيع أن نتصور وجود هربرت أو بوب فيه . لم يكن ايمان
وردزورث الشخصى الراسخ بوجود روح متغلغلة فى عمق فى كل الخليقة
بقادر فى ذاته على خلق نظام ذى دلالة ، ولكنه قادر على خلق
مجرد أساس للنظام الممكن . اذ يلزم أن يعاود الانسان الاتحاد - اعتمادا
على الخيال - بالروح الواحدة السائدة . فلكى يتحقق كل حافل
بالمعنى كان لابد لشاعر القرن التاسع عشر - رغم وجود عالم من
المعتقدات الشخصية المتغلغلة فى كل افصاحاته - أن يعمل على خلقه
بفعله الإرادى الخلاق ، وان وجب عدم التوقف عن أحداث تجديد
مستمر فى الفعل الخلاق . ففى الفترات التى تخللت تجارب الخيال
لم يصادف وردزورث - والأمر بالمثل فى حالة كولريدج - سوى كثرة
من الفوضى المحيرة التى لا غاية لها ، وهى تكشف عن نفسها أمام
الحواس السالبة . وبالنسبة لـ كيتس وشيللى ، لم يظهر غير سيل
منهمر من اللاحقائى والتغير . لم يعد من المستطاع تصور القصيدة
كانعكاس أو محاكاة لنظام مستقل قائم بذاته خارجها . وخلق القصيدة
هو أيضا خلق للكل الكونى الذى يضى معنى على القصيدة . ولابد
أن ينشئ كل شاعر مستقلا صورته الخاصة للعالم ، أو لغة خاصة
به داخل اللغة .

لم يتغير حال الانسان فى المائة وخمسين سنة الماضية .
وما شعر به وردزورث هو نفس ما نشعر به . ولعله لا وجود لأى
شاعر حديث كان على دراية حية بذلك مثل « يتس » ، لأنه واجه
مباشرة مسألة ما يلزم للانسان العصرى كى يصبح شاعرا . ومنذ

أوليات أيامه ، استحوذ عليه « الاعتقاد بأن العالم الآن لا يزيد عن مجموعة من الشذرات » . ومن هنا أولع بالعصور التي أظهرت « وحدة الوجود » : العصور التي ركز فيها الشاعر والفنان عن طيب خاطر نفسيهما على موضوع كامن في وجدان كل الناس (١٢) . مثل هذه الأساطير الشائعة عن العالم كأسطورة التوافق القائم على التنافر أو المتطابقات المتماثلة أشبه بالأوتار المترابطة المشدودة بحيث أننا إذا ضربنا أى وتر منها همهمت باقى الأوتار بصوت خافت . كان أول شيء يأمل يتس فى أحداثه عندما أحيا الأسطورة الكلتية هو أحداث وحدة فى حضارتنا « التى تكاثرت عناصرها نتيجة للانقسام ، كما يحدث فى حالة الأنواع المنحطة من الحياة » . إذ أدرك يتس إدراكا قويا القدرة المعرفية الكبرى العليا التى تذكر بها مثل هذه الأسطورة الموحدة ، وما تستطيع أن تحققه : « من المستطاع للشعوب والأجناس والأفراد أن يتحدوا بفضل صورة أو مجموعة من الصور المترابطة التى ترمز ، أو تستطيع استحضار حالة ذهنية خاصة ، لا تعد مستحيلة بين كل الحالات الذهنية الأخرى ، وإن كانت تبدو عسيرة لأى إنسان ، أو جنس أو شعب بالذات . لأن أعظم العوائق التى يمكن تأملها بلا شعور بالناس هى وحدها التى تستطيع إثارة الإرادة ، وتحقيق أكمل تركيز لها » . أو وفقا للمعنى الذى طرح هنا : تترابط عقول الناس بعضها مع بعض فى وحدة ذات دلالة ، لا اعتمادا على الأنماط الكونية التى نستطيع قبولها بسلبية سهلة ، بل اعتمادا على تلك التى ينبغى أن تستند الى إيمان قائم على المشقة والجهد ، أى على تلك الأنماط الخارجة عن اللغة ، والتى تتعارض عادة معها . على أن يتس قد أدرك أن مشروعه قد تحتم أن يقضى عليه الاخفاق « لأن الشذرات قد تنفتت الى فتات أصفر » . فلم نعد قادرين على إعادة أحياء عالم ما قبل القرن التاسع عشر :

بعد أن يدور الصقر فى حلقة دائمة الاتساع

فانه يعجز عن ادراك صوت مدرب الصقور .

وتنزل الأشياء ، ولا يستطيع المحور البقاء على حاله

ان الفوضى الصرفة سائدة فى العالم .

على أن يتس قد اكتشف طريقه كشاعر حديث من خلال أسطورة « رؤياه » الشخصية . وعرف يتس أن صدق الأسطورة أو زيفها مسألة غير ذات بال ، لأن كل تعبير وكل معنى بالتبعية يجب أن يعتمد على أسطورة ما . وعندما قرر يتس قضاء ما بقى من حياته في تفسير الجمل المتناثرة ورأبها ، تلك الجمل التي جاءت بها الأرواح ، احتجت الأرواح ، لأن المذهب ليس غاية في ذاته ، ومن ثم فانه لا يعد صائبا أو مخطئا ولا يوصف بالحقيقى أو الوهمى . انه وسيلة لتصوير ما هو خارج المعانى الكامنة فى الفاظ اللغة البحتة . وما تقدمه الأسطورة هو استبصار جديد أو « رؤيا » ، ولكنها بلا قيمة فى ذاتها فيما عدا كونها تركيبا غير عادى لتيسير الحصول على معنى أو تعبير شاعرى ، ورفضت الأرواح قائلة « لقد جئنا لكى نعطيك مجازات للشعر » .

حاشية لجامعى هذه المختارات

فى الفصل الثانى (المشهد الثالث) من رواية برومثيوس محطم القيود لشيلى وصفت بانثيا اول ردود فعل شعرت بها فى عالم « الديموجورجوية » (الشياطين) كما يلى :

.... بوابة جسارة

كبركان يندلع منه لهب الجحيم (*)

فتتصاعد منه « أنفاس نبوة » لا تعرف ماهيتها ،

يتعاطاها فى شبابهم الهائمون الوحده ،

ويسمونها الحقيقة والفضيلة والحب والعبقريه او الفرع .

انه خمر الحياة المثير الذى يجرعون ثمالته

حتى يغيبوا عن وعيهم ، ثم ينقضون

كالخوريات الوحشيات عندما يصحن ايفوى ايفوى !

بصوتهن الذى تنتقل عدواه الى العالم .

احتوت هذه الفقرة على افكار وصور مترابطة ، على نحو رائع ،
فهى تعكس ظاهرة نابضة دوما بالحياة ، بما فيها من تكثف وتعقد
وغموض غريب ، تلك الظاهرة التى نسميها بالرومانتيكية . كما أنها
توحى فى نفس الوقت – بما يشبه النبوة – بالأشكال والصور العديدة
التي جاءت فى اوصاف مفسرى الرومانتيكية ومعرفيها (ويكاد المرء
يضيف اليهم مخترعيها) .

التعريف يعنى التحديد ، وأى تمذهب أشبه « بأنفاس النبوة »
المتكثفة ، أو كما قال شيللى نفسه : (التمذهب) « لا يمثل الأفكار
في حالة وحدتها المتكاملة بل في صورة أشبه برموز الجبر ، التى تساعد
على الوصول الى نتائج عامة معينة » ولعل ما نميل الى نسيانه أو اغفاله
في كثير من الأحيان هو مقاومة أغلب الرومانتيكيين للميل الانسانى الى
انشاء مذاهب فكرية ، وشل الفكرة وحصرها في نطاق شعار ، وتحويل
اللاملموس الى شىء ملموس . قال بليك : « الانطلاق الحيوى متعة
أبدية » ، أما الخضوع للمذاهب الفكرية (واستعمل بليك بدلها
كلمة العقل) « فأشبهه بالقيد أو المحيط الخارجى الذى يحد القدرة » .
وترددت الفكرة المتضمنة في صورة « أنفاس النبوة » التى سبقت
الإشارة اليها ، وكذلك ملاحظة بليك ، عن شيللى ، في كتابه « الدفاع
عن الشعر » حيث عرف الشعر بأنه « مركز المعرفة ومحيطها معا ...
وجذورها وثمرتها » .

.... أيتها الثمرة والجذر

أنت الورقة والثمرة ، أم أنت الطمية

أيها الجسم المهتز مع الموسيقى ، أواه أيتها اللوحة
البراقة

كيف نفرق بين الراقص والرقصة .

ما هدفت اليه أبيات « يتس » السابقة هو نفس الشىء . فمن
الواضح كما جاء في الإجابة المتضمنة فيها ، أننا لا نستطيع التفرقة
بين « الراقص والرقصة » ، ولكننا نحاول بالحاح . وعرض كولريديج
الفكرة (*) في كلمات مختلفة بعض الاختلاف ، فذكرنا بأن الشعر
الرومانتيكى رمزى ، و « بأنه يشارك دائما في الواقع الذى يحاول
جعله مفهوما ، وهو بينما يسعى للأفصاح عن الكل ، يقبع كجزء حى
من هذه الوحدة ، التى يعد ممثلا لها » . ولو أننا لم ندرك ذلك ،
فإننا سنستطيع القول مع استعمال كلمات كولريديج على نحو لم
يقصده . بأن الأمر سينتهى أما الى دفن الأدب الرومانتيكى
والرومانتيكيين في حروف ميتة أو الى اغتصاب نتاج زائف للفهم الألى

لاسم هذا الأدب وامجاده (*) . او كما قال وردزورث : « اننا نقتل لنشرح » ، لأن التشریح يعنى التعريف ، لا الخلق . انه تحطيم لعالم الفنان الذى خلقه من جديد ، فى محاولة مساء توجيهها للعثور على جوهر هذا العالم . قال كيتس :

ستقتص الفلسفة أجنحة الملائكة :
بغزوها جميع الأسرار بالقانون والخط
وتفريغها الهواء المسكون الملىء بالنجوم
وتمزيقها نسيج قوس قزح

فالمذاهب الفلسفية تساعدنا على المعرفة لا الرؤية ، وتقدم لنا صوراً فوتوغرافية ، لا الأصل الذى رسمه رينوار .

على أن الرومانتيكيين انفسهم جميعاً قد أدركوا (بوضوح يدفعنا الى الحقد عليهم) المأزق الدنيوى الكامن فى محاولة الجمع بين المحور والمحيط وبين الماهية والهوية فى وحدة لا تنقسم .

فكما قال بايرون فى تشايلد هارولد :

هل استطيع الآن ان أجسم وأبوح
بذلك الشئ الشديد الالتصاق بوجدانى .
هل انكل بافكارى بالتعبير عنها
وبذلك القى بالروح والقلب والعقل والمشاعر قوية أم
ضعيفة
ان كل ما سعيت اليه واسعى
ان اعرف وأشعر ، بل واتنفس فى كلمة واحدة
ولو كانت هذه الكلمة برقاً لنطقتها .

(★★) معروف أن الفلسفة الرومانتيكية تحتقر الفهم أو « العقل » فى زعم عصر التنوير ، ومن ثم فإنها تستخف بكل ما يحققه من معرفة ، وتراه على هامش الحقيقة . وتصفه بالآلية ، وترى الرومانتيكية أن الروح أو العقل ، كما يبدو لها - لا الفهم - هو وحده القادر بجميع ملكاته على الاحاطة بالحقيقة وخفايا الروح .

وعبر كولريديج في كوبلاخان عن نفس المعنى :

لو استطعت أن أحيى في نفسى

سمفونيتها وأغنياتها

.....

لقدت ببناء هذه القبة في الهواء .

وكذلك شيللى (*) .

الكلمات المجنحة التى ستنفذ بها روحى

فى قمة عالم الحب الفريد

أنها قيود من الرصاص حول أجنحتها النارية

سألهت وأغوص وأرتجف والفظ أنفاسى !

فليس الإنسان الها ، مهما توافر له من شاعرية وقدرة على النبوة . ومع هذا فالفن الرومانتيكى يمثل لحظة التلهف tip-toe عند كيتس و « الوقفة التى حدث فيها تحول العالم » ، تلك اللحظة التى حدث فيها « التفاعل بين عناصره » ، وبلغت فيها رمزية شعر كولريديج الاكتمال » ، والتى وصفها كيتس بقوله بأنها تمثل « نفس الحياة وهى تتغذى بأنسب زبد لها » . فلا قتل هنا ولا تشريح ، كما اعتقد شيللى . ان مثل هذا التركيب أو التفاعل له بطبيعة الحال معنى دينى ، كما أن له معنى جمالى . ولعلنا نذكر كيف بدا المسيح فى نظر بليك اعظم فنان ، وكيف قال اليوت : « ان ادراك التقاء ما لا زمن له مع الزمان هو مهمة القديس » . ولكنه دين يتسامى على كل طائفة ، ويقاوم كل تحديد وتعريف . ومع الاستشهاد بكولريديج دون رجوع الى سياق كلامه : « انه دين يختلط بالدعوى الاخلاقية فلا يؤثر فيه الاغفال عن أهواء النفس » .

ولكن الناقد مضطر الى التعريف والتحليل والشرح والوصف والصياغة والحكم . فتكاد نظرتة التى اختص بها تدفعه حتما الى الاختيار بين التركيز على المحيط أو المركز ، حتى وان بدت له ضرورة الجمع بينهما ، أو وجوب رؤياهما وكأنهما شيء واحد ، لأن تعابير

وصيفه وتقديراته ليست بالفن ولا هى بالرمز ، بل هى تجريد من الفن والرمز . وهى فى أفضل الأحوال تبتعد ابتعادا مضاعفا عن « أنفاس النبوة » ، ومن هنا فانها لا تزيد عن بناء بناءه ، خلق من أحجار وقوالب صنعها خلق آخرون . قال بليك « ان من يرى النسب فقط أى مجرد الأجزاء ، لا يرى أكثر من نفسه » ، وان كنا لا نميل الى الذهاب بعيدا الى حد القول بأن نقاد الرومانتيكى والرومانتيكية لم يروا غير انفسهم ، الا ان هناك قدرا كبيرا من الحقيقة فى ملاحظة بليك . فاذا رجعنا الى الفقرة المأخوذة عن « برومثيوس محطم القيود » سنرى هناك العديد من النسب التى تحدث عنها بليك والكثير من النفوس النقاد فى صورة أجنة . ولو عزلت صورة « أنفاس النبوة » ، عن باقى الصور ، فانها لن تصور أكثر من نظرة محدودة لشعر شيللى ، أو للشعر الرومانتيكى بوجه عام ، أو الرومانتيكية . ولو اكتفينا بصورة شباب « الهائمين الوحده الذين يتعاطون الأنفاس » فاننا سنستوحى صورة غريبة عجيبه للرومانتيكية عند شيللى وبايرون ، كما توحى « الحقيقة والفضيلة والحب والعبقريه أو الفرحة » بصورة أخرى ، أى « بالخمير المخبله التى تخدر المرء وتجعله يهذى كاحدى الحوريات الوحشيات ، وهكذا » .

على انه اذا كانت صور شيللى فى هذه الفقرة لا تستطيع أن تعبر عن المعنى أو تنقله منفصلة عن الصور الأخرى ، أو عن السياق المعين لهذه القصيدة المعينه ، كذلك لا يمكن النظر الى آية نظرية عن الرومانتيكية أو وجهة نظر عنها بمعزل عن النظرات الأخرى . وبالرغم من ان « أنفاس النبوة » عبارة عن أنفاس بحق ، الا أن من منحها شكلا ومعنى هم بنى البشر . ومع ان الحوريات الوحشية يتصفن بالجنون عندما يعربدن وهن سكارى بالخمير الذى أعطته لها الاله باكوس فان الصورة ليست بأكثر من صورة أو تشبيه . فهى ليست حكما واقعا ، ولا قولا دالا على اتباع مذهب فكرى معين . ان أولئك الذين يجهرون بصوتهم عاليا وتنتقل عدوى كلامهم الى العالم ، لا يبدون من المجانين الا فى نظر عالم يعرف انه سليم العقل . ومثل هذه المعرفة هى أعلى درجات الشعور بالرضا عن النفس .

وقد يؤخذ على الشاعر الرومانتيكى انه يقع فى أسر نفس القصور الذى نسبناه للنقاد الذى يسعى للتعريف . فمن الواجب جعل كلمات مثل « الطبيعة » عند وردزورث و « الفرحة » ر « قطرات

الشهد « عند كولريديج و « القدرة » عند بليك و « الوهم » عند بايرون و « السر » أو « الشدة » عند كيتس و « الأنفاس » عند شيللى — قابلة للفهم وكذلك للادراك ، أى ينبغى — كما فى الفقرة المنقولة عن برومثيوس محطم القيود — ان تدل على شىء ما ، أو بمعنى افضل ، ينبغى ان تأخذ شكلا وجوهرا معنا ، قبل ان يستطاع نقلها للآخرين . فليك يتساءل :

هل استطاع وضع الحكمة فى قضيب من الفضة ؟

أو الحب فى كأس من الذهب ؟

والرد بالطبع بالنفى ، ولكن الشاعر مطالب بوضعها فى شىء ما . فعليه ان يعمر العدم ، ويمنحه اسما . فلو صح ان الآنية الاغريقية (*) كانت صديقة للانسان ، لوجب عليها ان تتحدث اليه . ان الكلمات ليست عبثا ، انها ضرورة . ويقول بايرون :

انها للخلق ، وعندما تخلق تحيا .

ان ما نصفه عليها هو كيان اشد حيوية ،

ويكتسب الخيال من الشكل الذى يمنحه لها

الحياة التى نتخيلها ...

وعلى الرغم من ان الرومانتيكيين لا يتفقون مع بايرون فى طريقة فهمه لهذه النقطة ، فانهم جميعا ، وبكل وضوح ، قد شعروا بوصفهم فنانين بالاضطرار الى تزويد خيالهم وما شابه عندهم « أنفاس النبوة » عند شيللى ، بالشكل . والاختلاف — كما سبق ان نوهنا — بين هذا النوع من العمل ، وبين ما يقوم به الناقد هو الاختلاف بين الخالق ، وما سبق ان سميناه « بالتكثيف » . فكما كتب كولريديج :

لن استطيع ان آمل ان تزودنى الأشكال الخارجية

بالمشاعر والحياة

التي تنبع من ينبوع الباطن .

على ان هذا ينبوع سينفجر بفعل خياله الخلاق (كما هو الحال فى بركان شيللى) أى قصيدة « الأسى والشجن » . اما فى نظر الناقد ، فلا وجود لأى ينبوع . انها القصيدة ، وحسب .

(★) عنوان انشودة لكبتس .

وعلى هذا يمكن القول بان اختيار صورة أو صورتين من برومئوس محطم القيود لشيلى ثم القول بأنه من المستطاع الزعم بمساواتها على نحو ما لشاعرية شيلى فى جملة ما هو كلام مضلل على أحسن تقدير . ومع هذا ، فعلى الرغم من خطورة مثل هذه الصور المخففة ، فان هذا الاتجاه لا يخلو من فائدة . من جهة أخرى ، فان وصف شعر شيلى بأنه شعر غص أو شعر صفار ، كما فعل « بابيت » و « اليوت » على سبيل المثال - ليس بالأمر الخاطيء بقدر ما هو متحيز أو جانبي . انه رأى يشبه رؤية الشيء من محيطه ، فيبدو لذلك مستحبا للرؤية والمعاشية . وربما لا تكون هناك فى هذه الحالة أية صورة ضرورة لرؤية « الشى حيا » . ان ادراك الرومانتيكية كنوع من المخدر أو من الحلم التافه ، أو كنتيجة للعيش فى مجتمع بورجوازي ، أو لما اصاب الدين من تصدع ، أو على أى نحو آخر ، يعنى الرؤية من خلال منظار شخصى أو رؤية الشخص لنفسه فحسب . لم يكن الشاعر هو الذى خلق الرومانتيكيات المتعددة التى تحدث عنها آرثر لوفجوى ، ولكنه الناقد الذى يشرح ، حتى اذا لم تخطر على باله فكرة القتل . ربما استمر « الصوت الناقل للعدوى للعالم » ينقل العدوى لأمثال جوته ولوكاس وبراز (*) ، وان كانت قد استمرت فى الانتقال الى غيرهم من اصحاب العقليات النقدية فى عصور أخرى وعند شعراء آخرين وأشعار أخرى .

ومع أن المؤلفات الخاصة بالرومانتيكية تدعى وحدتها وقوتها ، ورغم انها مازالت تقاوم بحزم الانطواء تحت أى تصنيفات ضيقة ، الا أن دارس مثل هذه المؤلفات ربما يرجع اليها بعد أن تزداد نظرته وضوحا وانتعاشا . ومن المفارقات أن يرجع ذلك الى ما يسود مشاحنات النقد من اضطراب بعد تأثيرها باستثارة وجهات نظر العقول النقدية الأخرى التى ترى شكل « الأنفاس » فى صور مختلفة . أما القيام بغير ذلك ، أى الاتجاه الى تجاهل التاريخ النقدى للرومانتيكية (أو أى عصر أدبى آخر) فى معنى بكل تأكيد « خلط الجزء بالكل » نتيجة « لعدم تبصر دال على حماقة ، كما يعنى الخلط بين عالم الفرد الزائل بعالم الفن الذى لا يفنى » .

روبرت . ف . جلكنر

جيرالد . ا . انسكو

ملحق

بعض النصوص الشعرية الانجليزية

ص ٤٩ من شعر تشوسر باللغة الانجليزية القديمة

And doun from thennes faste he gan avyse
This litel spot of erthe, that with the see
Embraced is, and fully gan despyse
This wretched world, and held at vanitee
To respect of the pleyn felicitee
That is in hevene above, and at the haste,
Ther he was slayn, his loking doun he caste

And in himself he laugh right at the wo-
Of them that wepten for his deeth so faste;
And damned al our werk that floweth so
The blinde lust, the which that may not haste
And sholden al our herte on hevene caste.

Swych Fyn hath, lo, this Troilus for love,
Swych fyn hath al his grete worthinesse;
Swych fyn hath his estat real above,
Swych fyn his lust, swych fyn hath his noblesse
Swych fyn hath false worlds brotelnesse.
And thus began his loving of Criseyde,
As I have told, and in this wyse he dyde.

O yonge, freshe folkes, he or she,
In which that love up groweth with your age,
Repeyreth hoom from worldly vanitee,
And of your herte up casteth the visage
To thilke god that after his image
You made, and thinkes al nis but a fayre
This World that passeth, sone as floures fayre

ص ٢٠٠ الأصل الانجليزى لبعض أشعار ميلتون التى يتلاعب فيها
بالألفاظ ويتعذر ترجمة كلماته للعربية *

..... but still his strength conceal'd, Which *tempted*
our attempt, and wrought our fall.

Thither ful fraught with mischievous revenge, *Accurst*,
and in a *cursed* hour he hies.

On the bare outside of this World that seem'd *firm* and
imbosom without *Firmament*

الكلمات المبينة بحروف مائلة قد حددها صاحب المقال « كلينث
بروكس » *

محتويات الكتاب

صفحة	
٧	مقدمة المترجم
١١	تمهيد
	والتربا
١٧	حاشية عن الكلاسيكي والرومانتيكي
	ارفينج باييت
٢٥	النظرة الحالية
	جريسون
٤٢	الكلاسيكي والرومانتيكي
	هولم
٦٢	الرومانتيكية والكلاسيكية
	ارثر لوفجوى
٧٧	فى التفرقة بين الرومانتيكيات
	لاسيل أبركرومبى
٩٣	الرومانتيكية
	هيوچ ايانسون فوسيت
١١١	روسو والرومانتيكية
	ارنست برنباوم
١٣٤	الحركة الرومانتيكية
	هوكس فيرثشايلد
١٤٦	تعاريف الرومانتيكية
	هيررت ريد
١٥٧	مقدمة (السريالية ومبدأ الرومانتيكية)
	كريستوفر كودويل
١٧٢	الوهم البورجوازى والشعر الرومانتيكى الانجليزى
	ليوكاس
١٨٩	خاتمة عن الرومانتيكية واللاشعور

كليث بروكس	ملاحظات عن مراجعة لتاريخ الشعر الانجليزى	١٩٣
ادوين بيرى بيرجام	الرومانتيكية	٢٠٦
ريشارد فوجل	الشعراء الرومانتيكيون والنقاد الميتانزيقيون	٢١٨
الكس كومفورث	الفن والمسئولية الاجتماعية - عقيدة الرومانتيكية	٢٤٢
ستييفان سبندر	تمهيد - العالم الباطنى للرومانتيكيين	٢٦١
رينيه ويليك	معنى « الرومانتيكية » فى تاريخ الأدب	٢٧٥
مورس بيكهام	نحو نظرية للرومانتيكية	٣٠٤
اليرجيرار	منطق الرومانتيكية	٣٢٦
فوكيس	خلق النظام من الفوضى - مهمة الشاعر الرومانتيكى	٣٣٩
كارل فاسرمان	المجاز فى الشعر	٣٥١
حاشية لجامعى هذه المختارات	٣٧٠
ملحق بعض النصوص الشعرية الانجليزية	٣٧٧

رقم الايداع ٨٦/٣٠٤١

الترقيم الدولى x - ٩٦٩ - ٠١ - ٩٧٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



٣٧٥ قرشا